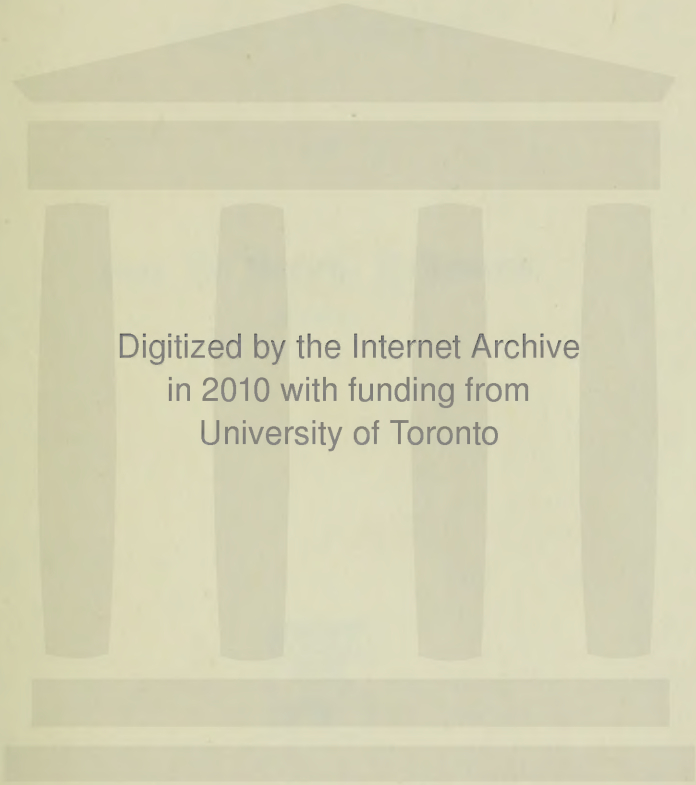
ML
63
H63



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/kunstundvogelges00hoff

I (39)

Kunst und Vogelgesang

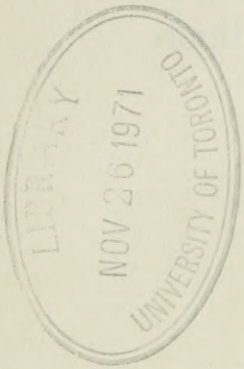
in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet

von

Prof. Dr. **Bernh. Hoffmann**
Dresden

1908
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

ML
63
H63



Motto:

Der kluge Mann ſchweift nicht nach dem Fernen,
Um Nahes zu finden,
Und ſeine Hand greift nicht nach den Sternen,
Um Licht anzuzünden.

Fr. von Bodenſtedt.

Vorwort

In der folgenden Arbeit übergeben wir weiteren Kreisen die Ergebnisse von langjährigen Beobachtungen und Untersuchungen auf dem Gebiete des Vogelgesangs, die wir besonders vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte aus angestellt haben. Sie stützen sich im wesentlichen nur auf die einschlägigen Verhältnisse bei freilebenden Vögeln; die gesanglichen Darbietungen von Stubenvögeln wurden in der Hauptsache von unseren Untersuchungen ausgeschlossen. Mannigfache Schwierigkeiten stellten sich deshalb unseren Vorarbeiten entgegen. Sie sowohl, als auch der Wunsch, möglichst einwandfreie Ergebnisse zu erhalten, sind die Ursache gewesen, daß wir die Vorarbeiten auf einen Zeitraum von nahezu 20 Jahren ausgedehnt haben. Daß dabei eine große Menge von Beobachtungen ausgeführt wurden, deren Einzelergebnisse in der vorliegenden Arbeit nicht aufgeführt sind, braucht wohl nicht betont zu werden, ebensowenig, daß sie trotzdem die Gesamtergebnisse haben aufbauen helfen. Was die erwähnten Schwierigkeiten betrifft, so bestanden sie vor allem in den zuweilen wochenlang ungünstigen Witterungsverhältnissen, in dem Zeitverlust, der mit dem Aufsuchen verschiedener Vogelreviere verbunden war, in dem so raschen und wiederholten Platzwechsel der Vögel, in der oft nicht leichten Ton- und Intervallangabe, in dem häufig recht langen Aussetzen der gesanglichen Tätigkeit der Vögel usw. usw. Mancher Tag, der dem Beobachten der Vögel und ihres Gesangs gewidmet war, ging daher verloren. Nichtsdestoweniger wuchs das Material außerordentlich an, so daß es einer sorgfältigen Sichtung bedurfte. Weiterhin drängten uns unsere Untersuchungen vielfach auf Gebiete, die sich einer rein sachlichen Behandlung entziehen. Es tragen deshalb manche unserer Betrachtungen und die Ergebnisse der-

selben einen spekulativen Charakter; doch haben wir es uns angelegen sein lassen, möglichst kritisch zu verfahren.

Trotzdem möchten wir — besonders unter Hinweis auf die Schwierigkeit der Behandlung einiger Stoffe — um freundliche Nachsicht bitten, wenn wir vielleicht hier oder da noch nicht das Rechte getroffen haben sollten. Diese letzte kleine Besorgnis veranlaßt uns zu der Bitte, uns gegebenenfalls sachlich-kritische Besprechungen der vorliegenden Arbeit freundlichst im Abzuge zuzusenden, damit für uns selbst die Arbeit nicht ganz fruchtlos bleibe.

Besonders betreffs des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit bitten wir die Herren Komponisten, Kritiker, ausübenden Künstler u. a., falls ihnen weitere, von uns nicht erwähnte Beispiele der Verwertung von Vogelmotiven in der menschlichen Kunst bekannt sind, uns eine kleine diesbezügliche Mitteilung zugehen zu lassen, auf daß bei einer Neuauflage dieses Buches der Teil über den „Vogelgesang in der Kunst" möglichst erweitert und vervollständigt werden kann.

Wenn die Herren Fachgelehrten an verschiedenen Stellen unserer Arbeit auf ihnen bereits bekannte Tatsachen stoßen werden, so wollen sie dabei berücksichtigen, daß sich unsere Untersuchungen und Darlegungen auch an solche Leser wenden, bei denen naturwissenschaftliche Kenntnisse nur in geringerem Grade vorausgesetzt werden können.

Für freundliche, betreffs der einschlägigen Literatur geleistete Hilfe sagen wir besonders den Herren Oberlehrer Prof. Dr. Koepert und Kgl. Bibliothekar Reichert in Dresden unsern besten Dank.

Zum Schluß geben wir uns der Hoffnung hin, daß die vorliegende Arbeit recht viele der freundlichen Leser zu eigenem Forschen und Nachdenken über die darin berührten Fragen anregen möge, damit Gemüt und Verstand in gleichem Maße teilhaben an dem Leben in der Natur und insbesondere an dem herrlichen und so unendlich vielseitigen Gesang unserer Vögel.

Dresden, den 1. September 1908.

Prof. Dr. **Bernh. Hoffmann.**

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort (S. III). Inhaltsverzeichnis (S. V). III—IX

Allgemeine Einleitung. 1—3

Erster Teil. 4—170

Die Kunst im Vogelgesang.

Über die Entwicklung unserer genaueren Kenntnis der Vogelstimmen (S. 4). Wie erzeugen die Vögel die Töne? (11). Instrumentalisten, Vokalisten. Die lautlichen und die tonlichen Elemente der Vogelstimmen (12). Lautliche Bestandteile im Gesang der Nachtigall (13). Lauttabelle der Vogelstimmen (16). Die tonlichen Elemente des Gesangs. Schrei- und Singvögel. Stufenförmige Entwicklung des Gesangs. 4—19

Die allgemeine Differenzierung des Gesangs bei ein und demselben Vogel und bei verschiedenen Vögeln (19). Die verschiedenen Rufe bei derselben Art. Die Verschiedenheit des Gesangs nach Landschaften (Dialekte). Die verschiedenen individuellen Leistungen. Rennié. 19—25

Die Elemente der Kunst im Vogelgesang (25). Die Vogeltöne, ihre Höhenlage im allgemeinen, ihre Vereinigung zu Motiven und die dabei auftretenden Intervalle (27). Der allgemeine Umfang der Vogelstimmen. Ihre Lage innerhalb der ganzen Tonreihe. Anzahl der verschiedenen Töne bei einzelnen Arten. Die Verbindung der Töne zu Motiven oder kurzen Liedchen. Die Intervalle in unsrer Musik (32). Unreinheit der Vogelintervalle im allgemeinen. Demnach kein Tonsystem bei den Vögeln. Schwierige Bestimmung der Tonhöhe. Die Zahl der Töne bei gewissen Vögeln verglichen mit derjenigen bei manchen Völkern. Die Beziehungen der Vogelarten zueinander auf Grund ihrer musikalischen Leistungen decken sich nur teilweise mit der stammesgeschichtlichen Entwicklung der Vögel. Ausgeprägtere Intervallbildung bei verschiedenen Arten (37). Einteilung der Intervalle nach ihrem Klangcharakter. Übereinstimmung der Intervalle in den Vogelstimmen und derjenigen unseres Tonsystems ein- 25—65

Seite

schließlich etwaiger harmonischer Verhältnisse der Motive (38). Harmonische Intervalle bei fremden Vögeln. Einheimische tonreinere Sänger (39): Kuckuck, Kohlmeise, Gartenlaubvogel (Wechsel- und Durchgangstöne), Sumpfrohrsänger, Drossel- und Teichrohrsänger, Hänfling, Misteldrossel, Zippe, Amsel. Die Vererbung musikalischer Fähigkeiten bei Vögeln. Schlußbetrachtung über die Intervalle bez. Motivbildungen und deren harmonische Grundlage bei den besten Sängern.

65—77 Der Rhythmus in der Vogelmusik (65). Der Rhythmus im allgemeinen. Vogelgesang ohne Rhythmus. Rhythmische Einfachheit der Gesänge, welche aus Tönen derselben Stufe bestehen. Rhythmus der Gesänge mit etwas auf- oder absteigender Tonfolge. Scharf ausgeprägte Rhythmen, besonders in Motiven mit deutlich unterschiedenen Intervallen: Ringeltaube, kleiner Baumläufer, Wachtel, Kohlmeise. Vereinigung von Zwei- und Dreizähligkeit: Gartenlaubvogel, Sumpfrohrsänger, Hänfling; punktierte rhythmische Werte: Zippe. Pausen ordnen sich der Rhythmik vollkommen ein. Vorschlagstöne (70). Beispiele aus der Rhythmik des Gartenlaubvogels. Rhythmik des Drosselrohrsängers, des Teichrohrsängers, der Amsel. Triller: Waldschwirrvogel, Zaunkönig, Zaungrasmücke, Heidelerche, Heuschreckensänger, Zippe, Gartenlaubvogel. Schlußbemerkung über die hochentwickelte Rhythmik im Gesang vieler Vögel. Parallele zwischen Rhythmik und Intervallbildung.

77—89 Die Metrik im Vogelgesang (77): Wesen der Metrik. Taktart. Metriklose Gesänge mancher Vögel, z. B. Weidenlaubvogel, Grünspecht, Goldammer usw. Hervorgehobene Töne, Taktstrich und Auftakt: Pirol. Periodik mancher Gesänge. Taktart. Kuckuck, Kohlmeise. Drei- und vier- bez. zweimalzweizähliger Takt. Zippe, Gartenlaubvogel, Sumpfrohrsänger, Drossel- und Teichrohrsänger, Amsel. Schlußbemerkungen zur Metrik im Vogelgesang. — Der Gesang der Nachtigall, besonders in bezug auf Intervalle, Rhythmik und Metrik (84). — Die Zwei- und Dreizähligkeit im Vogelgesang und das Fehlen einer ausgesprochenen Fünfzähligkeit (89).

90—93 Das Tempo der Vogelgesänge (90). Außerordentliche Verschiedenheit desselben. Schwierigkeit, dasselbe genau anzugeben. Die schnelleren Tempi herrschen vor. Verschiedene Beispiele. Wechsel des Tempos. Accelerando und ritardando.

93—99 Die Dynamik im Vogelgesang (93). Große Unterschiede bei den Vögeln. Die Stärke des Tons steht nicht im Verhältnis zur Körpergröße. Verschiedene Beispiele. Dynamische Gliederung des Gesangs. Crescendo und decrescendo im Vogelgesang. Die besondere Vortragsweise verschiedener Vogelgesänge. Die Dynamik in der Vogel- und in unsrer Musik. — Vorläufige Zusammenfassung unserer bisherigen Ausführungen und die Rufe und Gesänge der nahezu 13000 Vogelarten.

99—122 Woher stammt der Rhythmus in der Musik der Vögel? (99). Büchers „Arbeit und Rhythmus“. Die verschiedenen Bewegungs-

Seite

arten der Vögel. Steht der Rhythmus des Vogelgesangs damit im Zusammenhang? — Unsere Untersuchungen sprechen dagegen. Rückschluß auf die Beziehung zwischen Rhythmus und Bewegung bei den Menschen. Herkunft und Entstehung des Rhythmus in der Vogelmusik (115). Es handelt sich auch beim Gesang vorwiegend um Muskeltätigkeit; sie kann selbständig rhythmische Bahnen einschlagen. Dabei erfolgt Ersparung an Willens- und physischer Kraft; die Folge hiervon ist ein Lustgefühl. Von Bedeutung ist ferner ein rhythmisches Muskelgefühl, hervorgerufen durch die rhythmische Tätigkeit des Herz- (und Zwerchfell)muskels. Zusammenhang zwischen Tempo in der Musik und der Zahl der Herzschläge. Die Zwei- und Dreizähligkeit und das Zählvermögen der Tiere (und der Naturmenschen). Die Zwei- und Dreizähligkeit in den Nennern der relativen Schwingungszahlen der Intervalle einer Oktave.

Höhere musikalische Leistungen der Vögel auf dem Gebiete der Komposition (122). Noch einmal die Motiv- und Melodiebildung und ihre harmonische Basis. Dur und Moll: Wechsel- und Durchgangstöne. Tatsachen aus der Vogelmusik, die dem Gebiete der musikalischen Formenlehre angehören (124). Feststehende, der ganzen Art eigene Motive. Individuelle Schwankungen (kleiner Rotschenkel). Individuelle Schöpfungen. Aufbau einer ganzen Gesangsstrophe aus kleinen Themen (Misteldrossel, Gartenlaubvogel, Zippe). Verschiedene Variationen eines Themas: Zaunkönig, Pirol, Tannenmeise, Kohlmeise, Haubenlerche, Zippe (132), Amsel, Drossel- und Teichrohrsänger. Aufbau längerer Sätze unter Zugrundelegung eines oder mehrerer kleiner Themen: Feldlerche, Schwalben. 122—138

Die Ursachen der teilweise so außerordentlich vielseitigen Entwicklung und Ausgestaltung der Vogelstimmen und die Momente, welche die hohe Stufe so mancher Leistungen der befiederten Sänger herbeigeführt haben (138). Das Flugvermögen der Vögel. Das stark entwickelte Gefühlsleben der Vögel. Ton- und Gebärdensprache der Vögel. Gesang. Wie ist er entstanden, und was drückt er aus? (142). Notwendigkeit einer leichten Erkennung der Geschlechter (Dimorphismus des Gesangs). Lock- und Paarungsrufe. Die Überzähligkeit der Männchen. Die Konkurrenz derselben. Das getrennte Wandern vieler Vögel und das zeitige Eintreffen der Männchen. Die Sprödigkeit der Weibchen. Die Abstammung des Gesangs vom Lock- bez. Paarungsruf (146). Die Groossche Ansicht betreffs der natürlichen Auslese der am stärksten erregenden Männchen. Brauns Auffassung des Gesangs als Brunst- und Kampfruf. Der Gesang ist in erster Linie der Ausdruck bez. Widerhall einer vornehmlich in der Frühjahrszeit sich entwickelnden Erotik (149). (Spencers Kraftüberschußtheorie.) Der Gesang dient aber auch zum Ausdruck andrer Lustgefühle. Die jungen Vögel lernen den Gesang infolge Vorsingens. 138—152

Seite

152—161 Wie kommt es, daß der Vogelgesang zum Teil eine so erstaunliche künstlerische Höhe erreicht hat, daß sogar recht weitgehende ästhetische Ansprüche befriedigt werden? (152). Darwin und die ästhetische Urteilskraft der Weibchen. Die verschiedenen Auffassungen des Gesangs in bezug zur Entwicklung desselben nach der künstlerischen Seite. Die spielende Ausübung des Gesangs in der Jugendzeit und im Alter (154). Die Notwendigkeit des Spiels im allgemeinen. Der Betätigungsdrang und die auf der Muskeltätigkeit beruhenden Lustgefühle. Der Nachahmungstrieb. Gesellige Ausübung des Gesangs. Der Trieb, „Schönes zu schaffen". Die Freude am Schönen. Die Phantasie.

161—170 Zusammenfassende Darstellung der musikalischen Leistungen der Vögel auf allen Gebieten unter dem Gesichtspunkte eines Vergleiches mit der menschlichen Kunst (161). Intervallbildung. Rhythmik und Metrik, Tempo, Dynamik und die besondere Vortragsweise. Höhere musikalische Leistungen: Motive und Themen. Harmonische Basis derselben. Das Variieren von Themen usw. Einwände und deren Widerlegung. Die Tonkunst der Menschen. Die Ursachen der Überlegenheit der menschlichen Kunst. Die gleichen inneren, außerhalb der Verstandestätigkeit liegenden Wurzeln des musikalischen Schaffens bei Vögeln und Menschen. Beide müssen schaffen. Vergleich von gewissen „Sängern" mit Komponisten. Musik und Sprache (168). Die musikalische Kunst ist schon bei den Vögeln entwickelt: „Die Kunst, o Mensch, hast du nicht allein." Die Kunst der Vögel unterscheidet sich von derjenigen der Menschen nur dem Grade nach infolge der Nichtbeteiligung des Verstandes.

171—226 **Zweiter Teil.**

Der Vogelgesang in der Kunst.

171—174 Die Schwierigkeiten des Nachweises der Vogelstimmen in unsrer Kunst. Die allgemeine musikalische Darstellung des Vogelgesangs und des Vogelflugs.

174—191 Die ältesten musikalischen Verwertungen der Vogelstimmen: der Kuckucksruf in einem Kanon von Fornsete aus dem 13. Jahrhundert, in einem Volksliede des 16. Jahrhunderts, im Hortulus chelicus von J. Walter, 1695. Die musikalische Seite des Kuckucksrufes (177). Vogelkantate von J. Matthieux, „Pastorale" von Beethoven, „Figaros Hochzeit" von Mozart, Hänsel und Gretel von Humperdinck. Der Hahn und die Henne (181). Darstellung ihres Rufes. Hortulus chelicus. Danse macabre von Saint Saëns. Der Wachtelschlag (184.: „Pastorale". „Jahreszeiten" von Haydn. Der „Wachtelschlag" von Schubert. Nachtigall (185): „Pastorale"; Anklang an ein Motiv in den konzertierenden Sonaten aus dem Jahre 1621. „Es blinkt der Tau" von Rubinstein (?). Nachtigallenschlag in einem »chant des oiseaux« aus dem Jahre 1545 (Antwerpen) und im »chant des oiseaux« von A. Janequin vom Jahre 1529 (?). Andre von Janequin

Seite

verwendete Vogelstimmen: Kuckuck, Lerche, Zippe usw., Nachtigall in der Vogelkantate (Elster, Rabe, Papagei). „Die Nachtigall im Busch" von Kullak. C. Löwe und die Vogelmotive (191): Nachtigall(?), Kuckuck, Pirol, Wachtel.

Weitere Vogelmotive bei Beethoven (192): Goldammer und Rotkehlchen in der „Szene am Bach" und Kohlmeise im 3. Satz der „Pastorale"; Gartenammer in der 5. Symphonie; „Spatzen"(?) im Scherzo der „Neunten". Kohlmeise in der „Romantischen" von Bruckner (200). Amsel in der „Frühlingssymphonie" von Schulz-Beuthen. Pirol, Grünspecht, Waldschwirrvogel usw. in der „Gloria"-Symphonie von J. L. Nicodé. 192—202

Vogelstimmen in der Kammermusik: Wachtel und Kuckuck in „L'uccelliera" („Das Vogelhaus") von L. Boccherini. 202—203

Vogelstimmen in Opern: Der Waldkauz im „Freischütz" von Weber. Richard Wagner und die Vogelmotive (205). Goldammer, Pirol, Baumlerche, Nachtigall, Amsel, Waldschwirrvogel im „Siegfried". Zippe im „Lohengrin". Stieglitz, Nachtigall, Lerche, Pelikan und Kohlmeise in den „Meistersingern". — Der Schwarzspecht in der Oper „Sawitri" von H. Zumpe. Lerche(?) in der „Königin von Saba" von Goldmarck. 204—217

Schlußbetrachtungen. 217—224

Notenbeilage (Vogelstimmen in Wagners „Siegfried"). 225—226

Namen- und Sachregister. 227—230

Einleitung

Wenn am 21. März Tag- und Nachtgleiche eintritt, so sagen wir, halte der Frühling seinen Einzug. Freilich will das in der Regel mit den Erfahrungstatsachen nicht übereinstimmen. Nur zu oft dauern die Streitigkeiten des Frühlings mit dem hartnäckigen Winter noch wochenlang fort, oder der Frühling hat den Winter einmal schon vorher glücklich überrumpelt und ihn frisch und fröhlich zu den Toren, durch die er selbst eingezogen ist, hinausgetrieben. Auf alle Fälle geht der Frühling den Kalendermachern soviel wie möglich aus dem Wege. Dagegen läßt er seine Ankunft und seinen Einzug gern durch andere Gestalten verkünden, vor allem durch eine knospende und blühende Pflanzenschar und durch einen vielstimmigen, helljubilierenden Vogelchor.

Aber während wir Menschen gern des erwachenden Lebens in der Pflanzenwelt achten und uns herzlich darüber freuen, betrachten wir das neue Singen und Klingen um uns und über uns mehr als ein Freikonzert, währenddessen wir plaudernd und ohne eine Spur Interesse verratender Aufmerksamkeit durch Flur und Feld, durch Wald und Hain dahinwandern. Nur wenn einmal eine Stimme aus der großartigen Frühlingssymphonie so ganz besonders schön an unser Ohr schlägt, wenn sie so nahe ist, daß wir, ohne es zu wollen, hinhören müssen, dann lauschen wir auf Augenblicke ein

wenig auf, — um dann weiter zu plaudern oder eigenen Gedanken nachzugehen. Wir lassen lieber die wiedererwachende Natur ohne Reflexion als Ganzes unbewußt auf uns einwirken; und gern wollen wir zugeben, daß dieses stille Eindringen des Frühlings ins Menschenherz für die meisten Menschen wohl die rechte Art ist; jedenfalls gewährt das unbefangene Anhören des großen Naturkonzerts einen ungetrübteren, reineren Genuß, und die Erholung mag dabei größer sein, als wenn stets und überall die Sonde des kühl abwägenden Verstandes angesetzt wird; denn wo der Verstand arbeitet, kommt das Gemüt zuweilen etwas kurz weg. Und doch bietet der Gesang unserer Vögel außerordentlich viel des Interessanten dar, nicht nur inhaltlich — d. h. in bezug auf seine Bedeutung im Leben der Vögel als Gemütsausdruck und Verständigungsmittel —; auch wenn wir ihn vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachten, kommen wir zu sehr bemerkenswerten Ergebnissen, die uns um so mehr fesseln, je mehr wir vergleichsweise unsere menschliche Tonkunst im weitesten Sinne und unsere Leistungen auf diesem Gebiete dabei in Betracht ziehen. Freilich ist bei diesbezüglichen Forschungen ein sorgfältiges Beobachten, ein gut Teil Geduld und eine möglichst vielseitige und vieljährige Erfahrung nötig. Dann aber ergibt sich sehr bald, daß wir im Vogelgesang so manche Tatsachen und Verhältnisse antreffen, die ähnlichen unserer Tonkunst sehr gut an die Seite gesetzt werden können. Es finden sich zwischen Vogelgesang und Menschenkunst viel mehr Parallelen, als man gewöhnlich vermutet; deshalb verlohnt es sich sehr wohl, das Künstlerische im Vogelgesange einmal zum Gegenstand einer besonderen eingehenden Darstellung zu machen. Daß künstlerische Elemente ziemlich zahlreich in der Vogelmusik vorhanden sein müssen, sehen wir schon daraus, daß man — oft aus ganz verschiedenen Gründen — Vogelmotive als Bestandteile dieser oder jener Komposition in die menschliche Kunst herübergenommen und sie hier in schönster, herrlichster Weise verarbeitet hat.

Können wir also einerseits bis zu einem gewissen Grade von einer Kunst in der Vogelmusik sprechen, so spielt anderseits die Vogelmusik in unserer menschlichen Kunst schon eine recht beachtliche Rolle. In beiden Fällen haben wir es mit Beziehungen zwischen Kunst und Vogelgesang zu tun. Wir werden deshalb unsere Arbeit in die zwei, durch das eben Gesagte klar angedeuteten Hauptteile zerlegen: „Die Kunst im Vogelgesang" und „Der Vogelgesang in der Kunst".

Erster Teil
Die Kunst im Vogelgesang

Ehe wir die Behandlung des Themas selbst in Angriff nehmen, seien einige allgemeine Erörterungen und Untersuchungen vorausgeschickt.

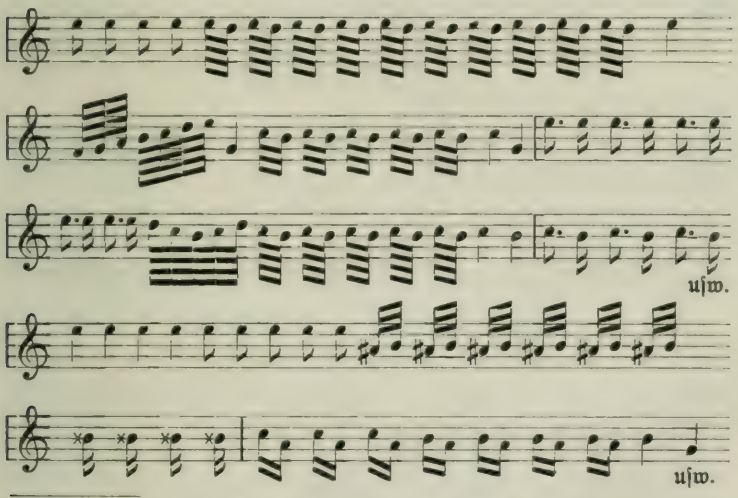
Über die Entwicklung unserer genaueren Kenntnis der Vogelstimmen

Das Interesse von Naturwissenschaftlern und Naturfreunden an dem Vogelgesang und insbesondere an der musikalischen Seite desselben reicht verhältnismäßig weit zurück, freilich bei weitem nicht bis in jene Tage, in denen die Musiker angefangen haben, mit verständnisvollem Ohre der Vogelstimmen zu lauschen und sie in die menschliche Tonkunst einzuführen[1]. Die ältesten sachlichen Erörterungen über Vogelgesang vom naturwissenschaftlichen Standpunkte aus, sowie bestimmte zuverlässige Aufzeichnungen von Vogelstimmen mittels Notenschrift dürften aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammen.

Im Jahre 1650 veröffentlichte Athanasius Kircher eine lateinisch abgefaßte Schrift »Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni« in zehn Büchern; in dem ersten widmet er den Stimmen der Vögel einen kurzen Abschnitt. Vor allem gedenkt er der Nachtigall (Lusciana), der er vollste Bewunderung zollt. Weiter erwähnt Kircher den Gesang des Regulus, von dem er merkwürdigerweise

[1] Vgl. die diesbezüglichen Bemerkungen im zweiten Teil.

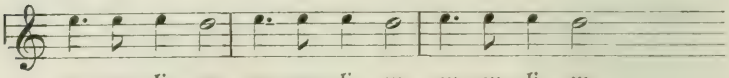
ſagt: »proxime sequitur Lusciniam« (!)[1]; es folgen dann Acanthis (der Hänfling), Parix[2] (die Meiſe), Phaenicopterus (der Flamingo?), Rubecula (das Rotkehlchen), und Alauda (die Lerche). Tiefer ſtehen betreffs der geſanglichen Leiſtungen nach Kircher Gallus (der Hahn), Gallina (die Henne), Coccyx (der Kuckuck), Hirundo (die Schwalbe), Upupa (der Wiedehopf), Ulula (der Waldkauz oder die Sperbereule) und Coturnix (die Wachtel). Beſondere Worte der Anerkennung dagegen hat Kircher für den Geſang der Amſel (Merula) und des Schwans (Cygnus). Aber nicht genug, daß Kircher der Geſänge der aufgeführten Vögel mit Worten gedenkt — er zeichnet auch teilweiſe den Geſang einiger dieſer Vögel mit Noten auf, obenan den Geſang der Nachtigall. Wir geben einen Teil der Aufzeichnungen hier wieder:



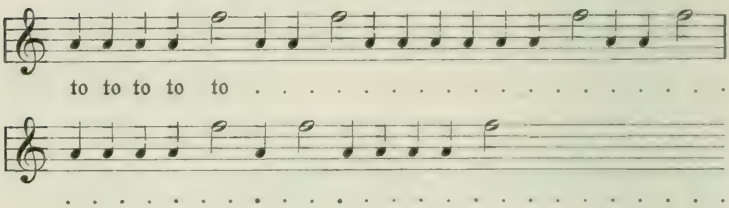
[1] Wir wagen hieraus den Schluß zu ziehen, daß wir unter Regulus nicht das Goldhähnchen, ſondern — nach Gray, Handlist of birds, Seite 218 — Sylvia bez. Trochilus phillopneuste, d. h. den Fitislaubſänger zu verſtehen haben.

[2] Hier dürfte wohl ein Schreib- oder Druckfehler vorliegen: es gibt keinen Vogel Parix, dagegen iſt Parus die lateiniſche Bezeichnung für die Meiſe; daß dieſe gemeint iſt, ſteht wohl außer Zweifel.

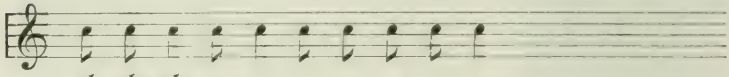
Auf der unteren Hälfte des betreffenden Folioblattes bildet Kircher sogar einige Vögel ab, deren Rufe er, in Noten gefaßt, voransetzt. Interessant ist dabei, wie Kircher schon darauf hinweist, daß die Henne über verschiedene tonliche Ausdrucksformen verfügt. Den Ruf des Hahnes zeichnet Kircher folgendermaßen auf:



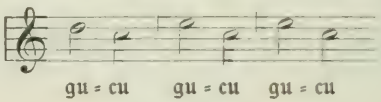
Die Henne ruft nach dem Eierlegen:



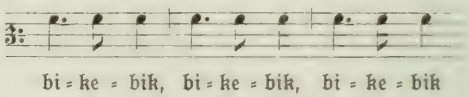
wenn sie die Küchlein lockt:



Der Kuckuck dagegen läßt seine Stimme wie folgt ertönen:



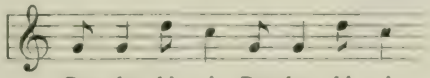
Die Wachtel schlägt:



In der folgenden Zeit tritt in der Aufzeichnung der Vogelstimmen eine lange Pause ein. Erst an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ist ein Naturforscher dem Beispiel

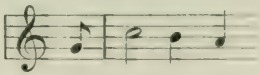
Kirchers gefolgt, freilich in sehr begrenzter Weise. In seinem großen Werke »Les oiseaux d'Afrique«, das 1799—1802 erschienen ist, verzeichnet Levaillant die Gesänge von nur drei afrikanischen Vögeln mittels Noten, die wir ebenfalls wiedergeben.

Der Bakbakiri (Lanius bacbakiri *Sp.*) singt:



Der Boubou (Lanius ferrugineus *Gem.*) ruft:

Und der Vocifer (Falco vocifer *Daud.*) flötet:



In späterer Zeit hat u. a. im Jahre 1866 Harting die Gesänge der Vögel aus Middle-Essex und 1878 Paolucci die Weisen italienischer Vögel in ähnlicher Art charakterisiert[1].

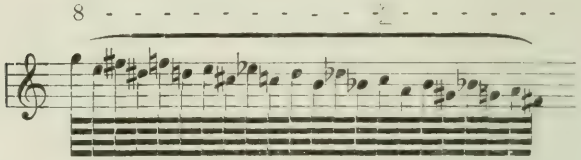
Der Aufzeichnung einzelner Gesänge aus dieser Zeit werden wir weiter unten gedenken.

Aber nicht nur Naturwissenschaftler, sondern auch Tonkünstler haben dem Vogelgesange hier und da eingehende Aufmerksamkeit geschenkt und ihn einer rein sachlichen Darstellung gewürdigt. Dies gilt z. B. von Karl Löwe, dem bekanntesten unserer Balladenkomponisten. In der von B. Schuster herausgegebenen Zeitschrift „Musik" veröffentlicht Dr. Runze im Jahrgange 1905—1906 einen Aufsatz „Löwe und die Vogel-

[1] Nach Naumann: „Naturgeschichte der Vögel Mitteleuropas", in neuer Bearbeitung herausgegeben von Dr. Hennicke.

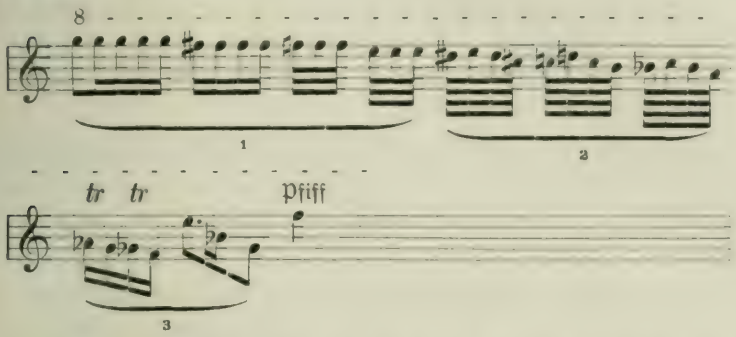
welt", wobei eine kleine Abhandlung Löwes über Vogelstimmen zum Abdruck kommt. Löwe zeigt darin, welches tiefe und warme Interesse er dem Gesang der Vögel entgegenbringt und sagt u. a.: „Uns dünkt, ein Teil dieser Töne, welche sie (die Vögel) hervorbringen, könnte ... durch Noten, rhythmische Taktzeichen, durch Ausdrucks- oder Expressivzeichen angedeutet werden." „Die Bezeichnung der kleinen Weisen hat allerdings selbst für ein geübtes Ohr ihre nicht geringen Schwierigkeiten. Denn einmal halten diese Natursänger ihre Kunstleistungen in einer außerordentlich hohen Oktave, so daß sie auch das feinste Ohr nur mit großer Mühe ihrer Höhe und Tiefe nach unterscheiden kann ..., aber bei genauerer und wiederholter Aufmerksamkeit hört man doch deutlich in der Wiederholung manchen Tonfall, Tonsteigen, verschiedene Stimmenregister, genug, eine Art Melodie, Rhythmus und Ausdruck heraus, bei einigen leichter, bei anderen schwieriger." [1] „Es wäre keine unwürdige Aufgabe des Tonkünstlers, mit seinem ausgebildeten Ohre dem Naturforscher zu Hilfe zu kommen, um ihm sagen zu können, dieser oder jener Vogel hat folgende Weise."

Löwe hat dann selbst noch einige Vogelstimmen notiert. Sonderbarerweise hat er sich dabei gerade die am schwersten aufzuzeichnenden Vogelstimmen herausgesucht. So schreibt er z. B. den Gesang der Heidelerche (Alauda arborea *L.*):



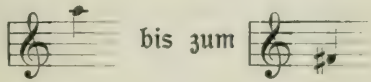
[1] An einer anderen Stelle spricht Löwe von der vier-, fünf- und sechsgestrichenen Oktave, was entschieden eine Überschätzung der allgemeinen Tonhöhe bedeutet; vgl. Seite 27.

Ferner hat er den einem fortwährenden Wechsel unterworfenen Schlag des Finken (Fringilla coelebs *L.*) aufzuzeichnen versucht:



Und schließlich gibt er noch den Gesang des Pirols (Oriolus galbula *L.*) wieder:

Wir bewundern die äußerst feinen Notierungen besonders betreffs der Gesänge der ersten beiden Vögel; doch hat hier der Musiker wohl zuviel herausgehört. Die Intervalle gerade dieser beiden Vögel decken sich keinesfalls mit den aufgezeichneten; die Vögel müßten ein unglaublich entwickeltes musikalisches Empfinden und Ausdrucksvermögen haben, wenn sie die angegebenen Tonketten — wenn auch frei — zum Vortrag brächten. Die Umfänge der drei Motive sind ferner zu groß aufgezeichnet. Kein Fink z. B. geht über eine Oktave herab, wenn er seinen Schlag schmettert; er beschränkt sich meist auf ungefähr eine Quarte bis Sexte. Auch dürfte es keinen Pirol geben, der seinen kurzen Ruf vom



ausdehnt.

Hätte Löwe mit der Darstellung der Gesänge bei einfachen Motiven begonnen, so hätten sicherlich seine Abhandlung und seine sonstigen Aufzeichnungen über den Gesang der Vögel einen größeren Umfang erlangt, und er wäre zu sicheren Ergebnissen gekommen[1]. Was die Entstehung der Abhandlung betrifft, so dürfte sie zeitlich in die Jahre zwischen 1850 und 1860 fallen.

Den schwachen Versuch Löwes und sonstiger Vorgänger zur vollen Tat gemacht zu haben, ist das Verdienst von Dr. A. Voigt, dessen „Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen" in erster Auflage 1894 erschienen ist und nun wohl bald in fünfter Auflage herauskommen wird. Durch Noten und zahlreiche andere Zeichen, sowie durch eingehende gewissenhafte Schilderung sucht Voigt der Vielseitigkeit und Eigenartigkeit der Vogelstimmen bei der Aufzeichnung gerecht zu werden, und wir leugnen nicht, daß ihm dies soweit gelungen ist, als es überhaupt möglich zu sein scheint. Wir werden Gelegenheit haben, verschiedentlich auf sein verdienstvolles Werk zurückzukommen. Inzwischen ist man dem Gesange der Vögel auch unter anderen Gesichtspunkten näher getreten. So haben z. B. Darwin, Wallace, Groos und andere die psychologische Seite des Gesangs zum Gegenstand ihrer Untersuchung gemacht, während O. Häcker dem Gesange der Vögel ein vortreffliches Buch gewidmet hat, das ihn vorwiegend mit Rücksicht auf seine anatomischen und biologischen Grundlagen behandelt. Natürlich werden wir hier und da der Anschauungen der genannten Forscher, soweit es im Rahmen unserer Arbeit nötig ist, gedenken.

Anderseits folgt aus dem Gesagten, daß besondere und maßgebende Arbeiten auf den Hauptgebieten unseres Arbeitsfeldes bis jetzt nicht vorliegen. Überall bleibt die musiktheoretische bez. künstlerische Seite des Gesanges mehr oder weniger außer Betracht, so daß wir im wesentlichen auf

[1] Es sei z. B. an den Gesang der Meisen, Zippen usw. erinnert.

eigene Beobachtungen und Untersuchungen angewiesen sein werden.

Vor Eintritt in dieselben müssen wir aber noch eine andere Frage erledigen.

Wie erzeugen die Vögel die Töne?

Die meisten Vögel bringen bekanntlich die Töne mit Hilfe eines Kehlkopfes hervor, der im Unterschiede von demjenigen der Menschen und vieler Tiere an der Teilungsstelle der Luftröhre in die Bronchien gelegen ist. Nur ein kleiner Teil der Vögel, zu welchem die *straußartigen Vögel*, die *Störche* und einige neuweltliche *Geierarten* gehören, entbehren des sogenannten unteren Kehlkopfes oder Syrinx. Die Vögel, welche einen solchen besitzen, bezeichnet man als die *Vokalisten*. Daneben gibt es eine Anzahl Vögel, die unter nahezu gänzlichem Verzicht auf dieses Hilfsmittel der Tonerzeugung oder neben demselben eine andere Möglichkeit, und zwar besondere äußere Einrichtungen besitzen, um sich vernehmbar zu machen. Das sind die *Instrumentalisten*, deren künstliche Schallerzeugung derjenigen der Menschen häufig außerordentlich ähnlich ist. Zur Erläuterung ein paar Beispiele: Wenn ein guter Bekannter an unserem Fenster vorübergeht, so klopfen wir vielleicht an die Fensterscheibe, um ihm ein Zeichen zu geben. Der *Buntspecht* (Dendropus) bedient sich zu ähnlichem Zwecke eines dürren Astes, an dem er oft in staunenerregender Geschwindigkeit mit seinem Schnabel herumtrommelt, um dadurch die Aufmerksamkeit vorbeiziehender Weibchen zu erregen. Wir klatschen ferner aus diesem oder jenem Grunde mit den Händen ineinander; die *Tauben* (Columba) dagegen schlagen ihre Flügel so stark zusammen, daß weithin schallende Geräusche entstehen. Manche Damen lieben es, sich in rauschende Seide zu kleiden, wobei das Rauschen wohl öfters die Hauptsache ist; der *Truthahn* (Meleagris gallopavo *L.*) hingegen spreizt seine Federn und streicht mit ihnen über den Fußboden hin, wodurch ebenfalls ein lautes Geräusch erzeugt

wird. Wir erinnern ferner an die Bekassine (Gallinago gallinago *L.*), die bei Absturzbewegungen durch die seitlichen Steuerfedern das sonderbare „Meckern" hervorbringt, an das Klappern der Störche (Ciconia) usw. — Damit sei's genug von den Instrumentalisten, die sich natürlich aus leicht begreiflichen Gründen am weitesten von ihren musikalischen Vettern unter den Menschen entfernen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei den Vokalisten, bei den Sängern, zu denen wir jetzt zurückkehren. Schon eine weniger eingehende Beobachtung verschiedener Vogelstimmen läßt erkennen, daß sie nicht aus reinen Pfeiftönen bestehen, sondern daß diesen sehr oft Elemente beigesellt sind, die uns an die Bestandteile unserer Sprache, an die verschiedenen Laute erinnern, so daß wir sehr häufig die Vogelstimmen als aus zweierlei Elementen — aus tonlichen und lautlichen — bestehend betrachten können. Wir wollen nicht unterlassen, der Frage über diese Elemente eine wenn auch kurze, allgemeine Erörterung zu widmen.

Die lautlichen und tonlichen Elemente der Vogelstimmen

Läßt sich schon eine Einteilung der Vögel nach ihren musikalischen Fähigkeiten und Leistungen nicht in Einklang bringen mit der allgemein üblichen systematischen Gliederung unserer Vogelwelt — indem z. B. nahe verwandte Gattungen und Arten große Unterschiede in ihren musikalischen Leistungen erkennen lassen, während einander fernstehende Gattungen nahezu die gleiche musikalische Höhe einnehmen können —, so erscheint uns anderseits die Tatsache beachtenswert, daß die eben genannten beiden Elemente des Vogelgesangs ebenfalls unter sich jedwede feste Beziehung vermissen lassen; weder halten beide Elemente in der Stärke und Vielseitigkeit ihrer Entwicklung gleichen Schritt, noch schließt ein besonders schönes Hervortreten des tonlichen Elementes das lautliche Element stets mehr oder weniger aus und umgekehrt. So verbindet

z. B. die Nachtigall (Erithacus Luscinia *L.*), die doch auf besonderer Höhe musikalischer Leistungsfähigkeit steht, mit ihren herrlichen Tönen eine reiche Fülle lautlicher Beimischungen. Diese sind so eigenartig und für den Nachtigallengesang so bezeichnend, überdies in so hohem Grade vielseitig, wie wir dies bei keinem andern unserer Vögel wiederfinden, daß wir nicht unterlassen wollen, eine Anzahl derselben — soweit wir sie an unseren Dresdner Nachtigallen beobachtet haben — hier wiederzugeben. Die einzelnen Zusammenstellungen entsprechen einigen der geradezu unzähligen verschiedenen Strophen, welche die Nachtigall im Laufe ihres Konzerts hören läßt:

djak, djak, djak ..... (das a verwandelt sich allmählich in o) ..... djok (Allegretto),
tüh-tüh-tüh-tüh-tüh (Moderato),
watiwatiwatiwatiwati (Molto Allegro),
zizizizizizizizida (Presto),
ih ih ih ih ih (ritard.) djör, djör, djör djor djük (accel.),
djih djih djih quoiquoiquoiquoiquoiquoiririda,
da dschuikida, da dschuikida, djak djak djak .....
rrrr ..... djik!
djiku, djiku, djiku, ih, ih, ih, ih, djuk!
lülülülülülülülü djuk!
düdje, düdje düdje, rrrr dididijek,
ih, ih, ih — dja dja dja dja — rr ..... djik,
djih djih djih, djüditt djüditt rrrr,
djük djuk djuk ..... (dj geht allmählich in z über) ..... ihk!

Oft hört man am Anfange der Strophen einen fast tonlosen Laut; dann vernimmt man z. B. folgende Strophen:

rzk, rzk — djü djü djü ..... i!
rzk, i i i i i djur djur djur .....
kr-zik, djek, djek, djek, djek ..... djakndji! usw.

Bei der ebenfalls außerordentlich musikalischen Zippe (Turdus musicus *L.*) treten dagegen die lautlichen Bestandteile des Gesangs viel weniger hervor und werden oft kaum

bemerkt. Bei der Amsel (Turdus merula *L.*) hören wir auch sehr oft ganz reine oder doch nahezu reine Pfeiftöne ohne lautliche Beimischungen; doch kommen solche zuweilen in sehr deutlicher Ausprägung vor. Erst kürzlich hörten wir aus einem kleinen Amselmotiv die Laute „wuitsche wuitsche" sehr klar heraus.

Abweichend von den Menschen sind die Vögel imstande, verschiedenartige Laute zu gleicher Zeit erklingen zu lassen, und zwar nicht nur einen Hellaut mit einem Dumpflaut, sondern auch mit zweien[1]. Eine derartige Vereinigung von Lauten erkennt man z. B. deutlich in dem während des Herumjagens fast ununterbrochen ausgestoßenen Rufe der Turmschwalbe (Micropus apus *L.*), den man nach einem Vorschlage von Dr. Voigt[2] schreiben müßte: $\left\{\begin{matrix} s \\ i \\ r \end{matrix}\right.$

Diese Vereinigung verschiedener Laute, sowie die häufig zu beobachtende Zartheit der lautlichen Beimischungen, wie nicht minder die bei verschiedenen Beobachtern verschiedene Feinhörigkeit für derartige Laute machen eine genaue Feststellung und Aufzeichnung der lautlichen Bestandteile des Vogelgesangs oft recht schwer. Leicht begreiflich ist es jedenfalls, wenn häufig von verschiedenen Forschern verschiedene lautliche Beimischungen in den Vogelstimmen verzeichnet worden sind. So entnehmen wir z. B. Voigts „Exkursionsbuch" die Angabe, daß der Paarungsruf vom hellen Wasserläufer (Totanus littoreus *L.*) von Naumann „dahüdl dahüdl", von Droste-Hülshoff dagegen „tlowit lowit" geschrieben wird. Es ließen sich ohne Schwierigkeit zahlreiche andere Beispiele anführen. Freilich dürfte — falls die Aufzeichnungen an sehr verschiedenen Orten erfolgt sind — nicht ausgeschlossen sein, daß die verschiedenen Aufzeichnungen zu Recht bestehen und vielleicht gar auf kleine

[1] Wir haben uns viel Mühe gegeben, solche Lautverbindungen nachzuahmen, doch sind diese Versuche nahezu ergebnislos verlaufen.

[2] l. c. S. 5.

Dialektbildungen der Vogelsprache zurückzuführen sind. Doch kann nur eine sehr eingehende und sorgfältige Untersuchung, die womöglich von ein und demselben Forscher auszuführen wäre, klares Licht in die Verhältnisse bringen. Immerhin kann im allgemeinen gesagt werden, daß — trotzdem die Organe für Ton- und Lauterzeugung bei den Vögeln ganz anders beschaffen sind als bei uns — von den Vögeln doch annähernd die gleichen Laute hervorgebracht werden können wie von den Menschen. Voraussetzung ist dabei allerdings, daß wir sämtliche Vogelarten ins Auge fassen; bei den einzelnen Arten ist der Umfang der Lautbildung mehr oder weniger beschränkt. Die Vokale, die wir zu hören bekommen, stehen meist in einem bestimmten Verhältnis zur Tonhöhe; bei hohen Tönen wird regelmäßig i, bei niederen u hörbar; e, a und o verteilen sich dementsprechend auf die Zwischenstufen. Die Konsonanten treten bei den verschiedenen Arten teils einzeln, teils — wie schon angedeutet — in Verbindungen von zwei und mehreren auf. Sehr verbreitet sind z. B. die Konsonanten d, t, b, p, s, r, selten dagegen f, n, und m. In der folgenden, nach dem Alphabet geordneten Tabelle geben wir einen Überblick über die in den Vogelstimmen vorkommenden Laute; da wir es dabei nur mit hörbaren Lauten zu tun haben, lassen wir c weg, setzen aber dafür ch. Betreffs der Beispiele sei bemerkt, daß wir für jeden Buchstaben nur ein paar der wichtigsten und bekanntesten Beispiele, deren lautliche Deutung sicher sein dürfte, herausgegriffen haben, da sonst bei Aufführung aller bemerkenswerten Fälle die Tabelle zu umfangreich werden würde. Die auf den Namen des Vogels folgenden Silben geben diejenige Lautverbindung an, in welcher der in Rede stehende Laut bei dem betreffenden Vogel vorwiegend vorzukommen pflegt und die verhältnismäßig leicht wahrgenommen werden kann. Nur bei wenigen Lauten werden wir selten zu hörende Rufe anführen müssen.

Laute	Namen der Vögel	Rufformen, in welchen der Laut auftritt.
a	Krähe	kra kra
	Baumlerche	dia dia dia
	Elſter	ſchackſchackſchack
b	Zippe (jung)	ſib, ſib, ſib
	Bergpieper	diëb, diëb
ch	Schleiereule	chchrrraihch
d	Baſtardnachtigall	dededoidjid
	Zippe	dikjudik
e	Hausrotſchwänzchen	huid tze tze tze tze
f	Steinkauz	gebellartiges kiff kiff
	Gartenammer	jif, jif
	Kohlmeiſe	(als Anlaut) f djuit
g	Grünſpecht	glü glü glü
	Hänfling	gegege
h	Kuckuck	hachaguck
	Uhu	uhu, uhu
i	Nachtigall	(Endlaut verſchiedener Strophen): ihk.
	Kleiner Baumläufer	zizizirrizi
j	Kohlmeiſe	huitje huitje
	Schwarzſpecht	kjäh
	Gartenammer	jif jif
k	Kleinſpecht	gikgikgik
	Kuckuck	kuckkuck
l	Nachtigall	lülülülülü
m	Weidenlaubvogel	djilm djelm
	Rohrdommel	prumb
n	Nachtigall	ntzatnzatntzatn
	Fink	pink pink
o	Nachtigall	twor, twor
p	Wachtel	pickperwick
	Wiedehopf	upupup
q	Nachtigall	quoi quoi
r	Waldſchwirrvogel	ſirrrr
	Zaunkönig	tzrrrr
	Droſſelrohrſänger	karr, karr
ſ	Tannenmeiſe	ſiviſiviſi
	Wieſenpieper	iſtiſtiſt
ſch	Hausſperling	ſchilp ſchilp
	Elſter	(ſ. unter a.)
t	Schwarzamſel	tack tack

Laute	Namen der Vögel	Rufformen, in welchen der Laut auftritt
u	Ringeltaube	gr gr gruh gr gr
	Wiedehopf	(s. unter p)
v	Kohlmeise	tivüdivüdi (nach Naumann)
w	Kiebitz	chwiu kuwitt
ɤ	Grünfüßiges Teichhuhn . .	krex oder kex (nach Naumann)
	Bläßhuhn	pix
ŋ	Austernfischer	cadŋt cadŋt (nach Rohweder)
ʒ	Nachtigall	(s. unter n)
	Kleiner Baumläufer	ʒiʒiʒiʒirrriiʒi

Auch Um- und Doppellaute kann man aus manchen lautlichen Beimengungen des Vogelgesangs heraushören, z. B.:

ä	Wendehals	gjä gjä gjä
ü	Rotkehlchen	dürüdidü
	Nachtigall	(s. unter l)
ö	Junge Grünlinge	djöb djöb djöb
	Bläßhuhn	grö
ai	Schwarzamsel	gaigigigig
au	Truthahn	gaudr gaudr

Es bedarf wohl keines Hinweises, daß sich die angeführten Laute mit denjenigen unserer Sprache nicht immer in vollkommener Weise decken. Jeder nur halbwegs phonetisch Gebildete kann sich darüber selbst den nötigen Aufschluß geben. Aber selbst wenn einige wenige unserer Angaben auf Grund sorgfältigster Beobachtungen von anderer Seite ausgeschaltet werden müßten, wird man zugeben, daß bereits mit Rücksicht auf die lautlichen Bestandteile der Vogelstimmen eine Vielseitigkeit vorliegt, die entschieden überrascht. Indessen müssen wir hier auf ein näheres Eingehen auf die einschlägigen Punkte verzichten, da die ganze Frage über die lautlichen Elemente im Vogelgesang für uns nur eine Nebenfrage ist. Wir gehen deshalb zu einer zunächst allgemeinen Betrachtung der tonlichen Seite der Vogelstimmen über, die ja für uns weit größere Bedeutung hat.

Bekannt ist, daß die Vögel zum Singen sehr verschieden veranlagt sind, bez. daß sie von ihrer natürlichen Anlage zum Singen einen sehr verschiedenen Gebrauch machen. Es sei nur auf den Unterschied zwischen den Schrei- und Singvögeln, sowie auf die außerordentlichen Schwankungen in den gesanglichen Leistungen der letzteren hingewiesen, rechnen wir doch zu ihnen neben der Nachtigall (Erithacus Luscinia *L.*), den Grasmücken (Sylvia), Drosseln (Turdus) und anderen Künstlern auch unsere Krähen (Corvus) mit ihrem heißern Krächzen! Manche Vögel sind eben mit ihrem Gesange wie manche Zweige des Menschengeschlechts auf der untersten Stufe der Entwicklung stehen geblieben, wogegen bei anderen eine auffallende Weiter- und Höherentwicklung zu erkennen ist. Die Richtung und die Höhe des Fortschritts ist aber bei allen Vögeln nicht die gleiche. Daher beobachten wir im Kreise der wirklich musikalischen Glieder der Vogelwelt starke Differenzierungen der gesanglichen Leistungen nach Familien, Gattungen und Arten, jedoch — wie schon weiter oben angedeutet — nicht in dem Sinne, daß in demselben Grade wie die verschiedenen Arten nach Körperbau usw. untereinander verwandt sind, auch ihre gesanglichen Leistungen miteinander verwandt sein müßten. Im Gegenteil finden wir oft, daß verwandte Arten oder Gattungen recht verschiedene musikalische Darbietungen zustande bringen. Da ferner die allmähliche Entwicklung und Entfaltung des Gesanges bei den Vögeln alle nur denkbaren Stufen und Richtungen eingeschlagen hat, so folgt, daß die Gesangskunst der Vögel eine Vielseitigkeit zeigen muß, wie sie größer nicht denkbar ist. Damit hängt auch weiter zusammen, daß eine systematische Ordnung unserer Vögel auf Grund der gesanglichen Leistungen geradezu ein Ding der Unmöglichkeit ist; zum mindesten wird eine solche Ordnung immer den Stempel des Künstlichen, des Erzwungenen an sich tragen. Wie verschieden sind schon die Gesänge in bezug auf die Anzahl der dabei verwendeten Töne! Ehe wir jedoch hierauf näher eingehen, seien noch einige Worte über

Die Differenzierung des Gesanges bei ein und demselben Vogel und bei verschiedenen Vögeln

vorausgeschickt.

Vor allem sei darauf hingewiesen, daß die Töne der Vögel die Hauptelemente der Vogelsprache sind und daß diese im allgemeinen schon eine recht beachtliche Gliederung aufweist. Zwar gibt es Vögel, die in der Hauptsache nur über eine einzige Interjektion — wenn wir diesen Ausdruck gebrauchen dürfen — verfügen; diese dient zur Bezeichnung bez. zum Ausdruck verschiedener seelischer oder animalischer Empfindungen. Der scharf Hinhörende bemerkt freilich eine wechselnde Betonung, ein wechselndes Tempo des Ausrufs, aber im Grunde werden immer und überall dieselben einfachen und wenigen Töne verwendet. Bei anderen Vögeln dagegen können wir deutlich verschiedene Rufe unterscheiden. Obenan erwähnen wir den meist als Lockruf der betreffenden Art bezeichneten Ruf, der sehr oft vernommen werden kann, und der deshalb von uns leicht als Erkennungszeichen verwertet wird, wenn auch Verwechslungen von seiten des Beobachters keinesfalls ausgeschlossen, sondern hier und da sogar leicht möglich sind. Der meist kurze Ruf tritt besonders bei denjenigen Vögeln auf, welche gesellig leben — sei es nur auf kurze Zeit oder für immer. Er dient dazu, die Individuen zusammenzuhalten, indem jedes dem Verbande angehörige Tier durch den Lockruf verrät, wo es sich befindet. Es ist dies um so nötiger, als vor allem die kleineren Vögel durch ein dichtes Blätterdach der Bäume und Sträucher oder durch hohes Gras oder Schilf für die anderen Mitglieder des Verbandes leicht unsichtbar werden, während gleichzeitig das Flugvermögen und das bekannte starke Nahrungsbedürfnis der Vögel die zum Verband gehörigen Individuen rasch voneinander trennen. Ein weiterer Ruf ist der Angst- oder Schreckruf, der für andere Individuen derselben Art, aber auch für solche ganz verschiedener Arten nicht selten zum Warnruf wird.

Ferner erwähnen wir den Signalruf auf der Wanderung, der zwar zuweilen mit dem allgemeinen Lockruf übereinstimmt, im übrigen aber mehr oder weniger davon abweicht oder mit den Signalrufen anderer Arten Ähnlichkeit hat, daß es oft außerordentlich schwer, wenn nicht gar unmöglich ist, aus den während der Wanderung ertönenden Stimmen mit Sicherheit die Arten anzugeben, die in dunkler Nacht oder bei trübem, nebligem Wetter über den lauschenden Beobachter dahinziehen.

Bei gewissen Vögeln geht aber die Differenzierung der tonlichen Ausdrucksformen noch weiter. Wir erinnern beispielsweise nur an unsere Amsel (Turdus merula *L.*). Von ihr vernimmt man zu verschiedenen Zeiten ganz verschiedene Rufe. So hört man besonders an kalten Wintertagen, manchmal aber auch in der wärmeren Jahreszeit von diesen Vögeln ein oft vielmals wiederholtes si, si in verhältnismäßig recht hoher Tonlage. Das kurze, aber häufig vernehmbare tack, tack ..... erklingt als Zeichen freudiger oder sonstiger Erregung oder Spannung. Der eigenartige, etwas metallisch klingende Ruf tix, tix ..... wird entweder durch nahende Gefahr oder durch die Kampfesstimmung gegenüber allzu eifrigen Mitbewerbern ums Weibchen geweckt, während der laute und presto ausgestoßene Schrei gaigigigigig auf der Flucht vor einem nahenden Feinde ertönt und somit leicht zum Warnruf für andere Vögel wird. Das tix tix hört man übrigens oft auch des Abends, wenn der Gesang verstummt und die Amseln die nächtlichen Schlafstätten aufsuchen[1].

Noch viel mehr besondere Rufe haben manche von denjenigen Vögeln, welche familienweise zusammenleben. So soll z. B. der amerikanische Truthahn (Meleagris gallopavo *L.*) gegen 15 verschiedene Laute hervorbringen, die für ihn selbst bez. für die ihn umgebenden Hennen eine ver-

[1] Wir haben uns in den eben gegebenen Aufzeichnungen der einzelnen Rufe der lautlichen Beimischungen bedient, da die Töne teilweise schwer aufschreibbar sind und überdies keine so scharfe Unterscheidung der einzelnen Rufe erkennen lassen.

schiedene Bedeutung haben. Auch unserm Haushuhn (Gallus domesticus *L.*) stehen zahlreiche Möglichkeiten der Äußerung zu Gebote. Houzeau fand bei der Henne 12 Töne, von denen jeder etwas anderes bezeichnen soll[1].

Aber all die erwähnten und teilweise näher beschriebenen Rufe haben das Eine gemeinsam, daß sie in musikalischer Beziehung meist auf keiner hohen Stufe stehen. Es sind vorwiegend einzelne Töne, oder die Rufe setzen sich höchstens aus ganz wenigen Tönen zusammen, die nicht selten derselben Tonstufe angehören und entweder keinen Rhythmus zeigen oder nur die einfachsten Elemente desselben erkennen lassen. Vor allem zeichnen sich diejenigen Rufe, die Äußerungen eines besonders starken Affekts sind, wie z. B. die Schreckrufe, dadurch aus, daß infolge der bedeutenden inneren Erregung des Tieres gleichsam alle Schranken tonlicher Leistungen durchbrochen werden, und daß oft sogar recht unmusikalische Tongebilde zu Gehör kommen[2].

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei dem Paarungsruf und bei der höheren Form desselben, bei dem eigentlichen Gesang, wie er vor allem im Frühjahr den sangesfreudigen Kehlen unserer Singvögel entströmt. Freilich ähnelt der Paarungsruf noch oft einem der einfachen Rufe, besonders dem allgemeinen Lockrufe, aber er unterscheidet sich von ihm vielfach schon durch stärkere Betonung, durch kräftigeren Anschlag und hier und da durch ausgeprägtere Rhythmisierung. In anderen Fällen können wir den Paarungsruf auch schon rein tonlich scharf vom Lockruf unterscheiden. Aber immerhin bleibt er in musikalischer Beziehung oft noch hinter dem schon erwähnten eigentlichen Gesange zurück. Dieser stellt den Gipfelpunkt der tonlichen Leistungen unserer Vögel dar, und es versteht sich deshalb schon von selbst, daß wir uns in unseren

[1] Bei Romanes: „Die geistige Entwicklung des Menschen", S. 99.

[2] Allerdings kennen wir auch Schreckrufe, die trotz der sichtbaren Erregung des Vogels mindestens einige rhythmisch geordnete Töne erkennen lassen, wie es z. B. bei der Amsel der Fall ist.

folgenden Betrachtungen wesentlich auf ihn stützen, wenn wir auch Veranlassung nehmen werden, hier oder da der einfacheren tonlichen Gebilde der Vögel zu gedenken.

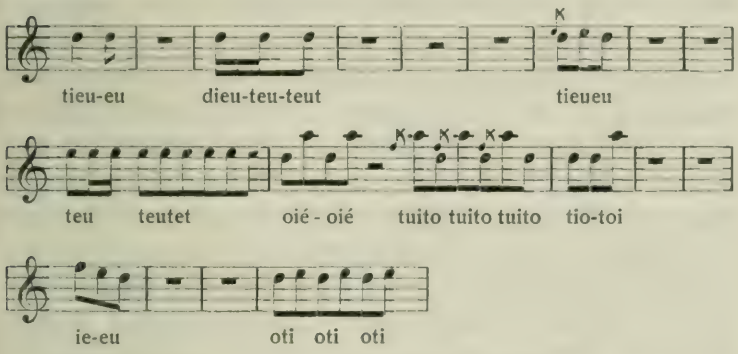
Bezieht sich diese eben dargestellte Differenzierung der Vogelstimmen in der Hauptsache auf die Verschiedenartigkeit der Rufformen innerhalb der einzelnen Art, so wird eine weitere Differenzierung des Gesanges herbeigeführt durch die Anzahl der bei den verschiedenen Arten zur Verwendung gelangenden Töne. Während z. B. die Register mancher Vögel nur einen Ton oder zwei Töne umfassen, hören wir bei anderen Vögeln ganze Tonketten von großem Umfange. Da wir jedoch weiter unten hierauf ganz besonders zu sprechen kommen werden, übergehen wir hier diese Art der Differenzierung und weisen zunächst noch auf ein paar andere Gesichtspunkte hin, nach denen sich die Vogelstimmen geschieden haben, und wobei es sogar zu einer getrennten Gruppierung der Mitglieder einer und derselben Art kommt.

Zwar halten Vögel mit sehr einfachem Gesang diesen derart fest, daß alle Individuen allerorten genau die gleichen Töne in derselben Reihenfolge hören lassen und die Jungen genau so zwitschern wie die Alten. Dagegen tritt bei Arten mit einem vielseitigeren und reichhaltigeren Gesange häufig eine deutlich bemerkbare Unterscheidung der gesanglichen Leistungen nach den verschiedenen Landschaften ein, die von der betreffenden Art bewohnt werden, so daß wir, ähnlich wie bei den nach Landschaften getrennten Gliedern eines ganzen Volksstammes, verschiedene Dialekte unterscheiden können. Dies gilt z. B. von den Nachtigallen. Diejenigen von Salesl an der Oberelbe singen etwas anders als die Leipziger Nachtigallen, und diese wieder etwas anders als die am Niederrhein[1], wenngleich alle natürlich echt nachtigallisch singen. Ferner haben wir gelegentlich eines längeren Auf-

[1] Wir denken dabei z. B. an die Nachtigallen im Park von Bieberich a. Rh.

enthalts im oberen Rheintale bei Ragatz und Chur feststellen können, daß die dortigen Plattmönche (Silvia atricapilla *Vgb.*) einen anderen Gesang hören ließen als diejenigen in der Dresdener Umgebung, wenn sie dabei auch nicht „aus der Art fielen." [1]

Ganz ähnlich scheinen die Verhältnisse bei den Zippen (Turdus musicus *L.*) zu liegen. Wir finden z. B. bei Naumann l. c. den Zippengesang, wie ihn Olphe Galliard nach Lescuyer wiedergegeben hat und wobei es sich doch sicher um französische Zippen handelt, in nachstehender Weise aufgezeichnet:



Wir meinen, daß der Gesang unserer hiesigen Zippen doch einen etwas anderen Charakter hat [2].

Aber auch mit dieser Differenzierung ist's noch nicht genug. Wer die Vögel und ihren Gesang recht scharf beobachtet und dabei einzelne Individuen besonders ins Ohr faßt, wird finden, daß vor allem bei Arten, deren Tonregister ein größeres ist, und die über die einzelnen Töne nach verschiedenen Seiten hin frei verfügen, sogar sehr auffällige Unterschiede in den Gesängen der verschiedenen Individuen wahr-

---

[1] Man vgl. hierzu den Aufsatz von Friedr. von Lucanus, „Lokale Gesangserscheinungen und Vogeldialekte; ihre Ursachen und Entstehung" in den „Ornithol. Monatsberichten", XV. Jahrgang, Nr. 7/8.

[2] Vergleiche die weiter unten S. 52 ff. angegebenen Beispiele.

genommen werden können[1]. Zwar gibt es vielfach noch feststehende und allgemein verbreitete Gesangsformen und -strophen, die allen Individuen derselben Art gemeinsam sind; aber einzelne Individuen variieren entweder das Althergebrachte, oder sie erfinden selbst neue Gesänge dazu. Wir bemerken dementsprechend leicht, daß es auch bei den Vögeln ganz unmusikalische Individuen, wahre Stümper gibt, die keinerlei besondere Begabung weder in der Tonbildung noch in der Tonverwertung zeigen; ihnen gegenüber stehen einzelne Individuen, die in ihren musikalischen Leistungen ihre unbegabten Stammesbrüder weit übertreffen. Schon in der Reihe der Finken (Fringilla coelebs *L.*) kann man sehr verschiedene Schläger beobachten; noch bedeutender aber sind diese individuellen Unterschiede bei manchen der hervorragendsten Sänger, z. B. bei den Zippen. Manche derselben bleiben auf einer niedrigen Stufe stehen und leisten auch da nur Geringes, während andere eine wahre Meisterschaft im Singen erlangen. Derartige Verschiedenheiten gesanglicher Leistungen der Vögel sind schon in früherer Zeit beobachtet worden. Rennié schreibt z. B. in seinem 1835 veröffentlichten Werke „Die Lebensweise der Vögel", S. 332: „Wir sind selbst zu wiederholten Malen unter denselben Arten von Singe-Vögeln in verschiedenen Grafschaften (Englands), ja sogar an Orten, die nur wenige Meilen (engl.) voneinander entfernt liegen,

[1] Daß es sich hierbei in der Hauptsache um Männchen handelt, sei der Vollständigkeit halber hinzugefügt. Die Weibchen lassen nur selten an den Gesang der Männchen heranreichende Congebilde hören. Ein gleiches „Liebeslied" stimmen beide Geschlechter nach B. Hantzsch („Über die Stimmlaute von Gallinago gallinago *L.*", in den „Ornith. Monatsberichten, 12. Jahrg. Nr. 11) u. a. an der Regenbrachvogel (Numenius phaeopus *L.*), der europäische Goldregenpfeifer (Charadrius apricarius *L.*), der Rotschenkel (Totanus totanus *L.*) und besonders auch die Bekassine (Gallinago gallinago *L.*). Vom Gesang der Männchen abweichende Leistungen bieten dagegen z. B. die Hennen unseres Haushuhns und die weiblichen Kuckucke mit ihrem eigenartigen kwickwickwickwickwick; weiter sei daran erinnert, daß manche Vogelweibchen in der Gefangenschaft auffallende Gesangsleistungen hören lassen.

von Dialekt-Verschiedenheiten, wie man sie nicht unpassend nennen könnte, Ohrenzeuge gewesen. Diese Verschiedenheit ist beim Buchfinken, bei der Grasmücke und beim Goldammer leichter zu bemerken, als bei den übrigen Sängern." Und kurz vorher schreibt derselbe Schriftsteller: „Obwohl Vögel der nämlichen Art, was den allgemeinen Gehalt ihrer Stimmen anlangt, einander ziemlich gleichen, so stößt man doch auf einzelne Individuen, welche sowohl in der Einführung besonderer Passagen — wahrscheinlich das Resultat zufälliger Aneignung — und in Trefflichkeit der Ausführung, als auch hinsichtlich der Intonation ... bedeutend voneinander abweichen."

Nach diesen kurzen Darlegungen erscheint es wohl selbstverständlich, daß, wenn wir im folgenden eingehender von der Tonkunst der Vögel reden, wir dies nur tun können, indem wir unsern Betrachtungen im wesentlichen nur die Leistungen der musikalisch besonders hervorragenden oder zum mindesten beachtenswerten Arten, wie nicht minder diejenigen der am meisten begabten Individuen zugrunde legen. Wir tun dies mit um so größerem Rechte, als ja bei uns Menschen die musikalischen Fähigkeiten nicht nur auf die verschiedenen Völker, sondern besonders auch auf die einzelnen Individuen — in erster Linie bei den musikalisch hochstehenden Völkern — sehr verschieden verteilt sind, und wir uns bei einer Darlegung und Schilderung menschlicher Tonkunst ebenfalls vorwiegend nur an die musikalischen Leistungen der hervorragendsten Vertreter bez. Individuen halten, die heutzutage wie ein kleines Häuflein von Übermenschen die weitaus größere Zahl der weniger oder gar nicht begabten Mitmenschen — wir möchten fast sagen — himmelweit überragen.

Die Elemente der Kunst im Vogelgesang

Um in den diesbezüglichen Erörterungen leichter zum Ziele zu gelangen, knüpfen wir an die einschlägigen Verhältnisse an, wie wir sie in der Tonkunst der Menschen antreffen. Wenn wir hier von „Musik" im höheren Sinne

sprechen, so setzen wir voraus, daß die Schöpfungen, die in ihren Bereich fallen, verschiedene Grundbedingungen erfüllen. Diese beziehen sich besonders auf das gegenseitige Verhältnis der Töne mit Rücksicht auf ihre Höhe oder Schwingungszahl. Solche Beziehungen der Töne zueinander bez. ihre Höhenunterschiede bezeichnen wir als Intervalle. Wir weisen ferner darauf hin, daß wir die Töne nach ihrer Länge und Kürze unterscheiden und deshalb von einer Rhythmik in in der Musik sprechen. Es werden weiter manche Töne stärker betont als andere; sofern darin eine gewisse Gesetz- und Regelmäßigkeit auftritt, entsteht die Metrik. Verketten wir verschiedene aufeinanderfolgende Töne nach gewissen Gesichtspunkten, so entsteht die Melodie — die Lehre hiervon ist die Melodik —, während die gleichzeitige Vereinigung mehrerer Töne zu einem Akkord als Harmonie oder als Disharmonie bezeichnet wird; die einschlägigen Fragen bilden den Gegenstand der Harmonik. Wir unterscheiden endlich in der Musik die mehr oder weniger schnelle oder langsame Folge der Töne als Tempo, eine verschiedene Abstufung in der Tonstärke als Dynamik, eine sinngemäße Auffassung bez. Vortragsweise als Phrasierung usw.

Da wird man natürlich sofort die Frage aufwerfen: Auf all diesen Gebieten sollen die Vögel in ihrem Gesange ebenfalls gewisse Voraussetzungen und Regeln erfüllen? Sie sollen Intervalle, Rhythmus, Metrik usw. unterscheiden — sie, die ja nach allgemeiner Auffassung so singen, wie ihnen die kleinen Schnäbelchen gewachsen sind? —

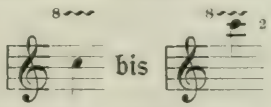
Wir glauben, daß viele diese und ähnliche Fragen mit einem zweifelnden Kopfschütteln beantworten werden. Sie erinnern sich dabei des Ton- und Stimmgewirrs, das ihnen entgegenschallte, als sie einmal an einem sonnigen Frühlingstage am Rande eines Waldes Rast hielten, den eine von einem Bächlein durchflossene Lichtung begrenzte. An solchen Punkten klingt's und schwirrt's allerdings derart durcheinander, daß es selbst für geübtere Ohren schwer wird, das herauszuhören,

was bereits dem Kapitel der Tonkunst zugezählt werden muß. Und doch werden wir im Laufe unserer Untersuchungen finden, in welch hohem Grade die Elemente der Tonkunst in der befiederten Sängerwelt eine Heimstätte gefunden haben.

Betrachten wir zunächst einmal den ersten Punkt:

Vögeltöne, ihre Höhenlage im allgemeinen, ihre Vereinigung zu Motiven und die dabei auftretenden Intervalle.

Wir haben schon weiter oben (S. 22) angedeutet, daß die Anzahl der Töne, über welche die einzelnen Vogelarten verfügen, eine sehr wechselnde ist. Das Gleiche gilt auch von der Klangstärke und der Klangfarbe der Töne. Bei den einen klingen sie äußerst zart und spitz, daß man schon sehr aufmerksam hinhören muß, um die Töne deutlich zu vernehmen, wie z. B. bei den Bachstelzen (Motacilla), bei dem kleinen Baumläufer (Certhia familiaris *L.*) usw.; bei anderen sind die Töne voll, stark und auf sehr große Entfernungen wahrzunehmen, wie z. B. beim Kuckuck (Cuculus canorus *L.*)[1]. Man könnte hiernach, sowie in Erwägung der außerordentlichen Größenunterschiede der Vögel leicht vermuten, daß die Höhe der Töne bei den verschiedenen Vögeln auch sehr bemerkenswerte Unterschiede zeigte. Doch ist dies nicht der Fall. Ziehen wir den Tonumfang aller beachtenswerten Sänger aus der Vogelwelt in Betracht, so finden wir, daß fast sämtliche Vogeltöne sich innerhalb zweier Oktaven unterbringen lassen, und zwar ungefähr von $\bar{\bar{c}}$ bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Die meisten Tönen kommen dabei auf die sogenannte dreigestrichene Oktave, d. h. von



[1] Es lassen sich derartige Unterschiede übrigens auch bei den verschiedenen Rufen derselben Art feststellen. Vgl. unten S. 93 ff.

[2] Die Anzahl der Schwingungen, die zur Erzeugung dieser beiden Grenztöne in der Sekunde erfolgen müssen, beträgt ungefähr 1000 bez. 2000.

Darüber liegen nur wenige Töne, wie z. B. die des gelbköpfigen Goldhähnchens (Regulus cristatus *Vieill.*), und ebenso ist die Zahl derjenigen Töne, die unter $\bar{\bar{c}}$ gelegen sind, gering. Wir hören solche z. B. beim Kuckuck, beim Haushahn usw.

Aus der im allgemeinen recht hohen Lage der Vogeltöne ergibt sich, daß ihre genaue Bestimmung manche Schwierigkeiten bietet. Wir haben z. B. ein paarmal gefunden, daß selbst musikalische Personen die Tonhöhe eine Oktave zu tief oder gar zu hoch einschätzten[1]. Aber es kommen noch andere Schwierigkeiten hinzu:

Es ist bekannt, daß sich unsere heutige Tonskala auf einem bestimmten Ton, dem sogenannten Kammerton $\bar{a}$ aufbaut, den man in erster Linie wegen des Zusammenwirkens verschiedener Instrumente eingeführt hat, und dessen Schwingungszahl von der Pariser Akademie im Jahre 1858 auf 435 Doppelschwingungen festgesetzt worden ist. Diese Normalstimmung bez. die davon abhängigen Schwingungszahlen der zahlreichen anderen Töne unseres Tonsystems sind demnach nicht in der Natur der Töne an sich begründet, sondern sie tragen alle den Stempel des Künstlichen, des Verstandesmäßigen an sich. Hiernach können, ja müssen wir schon von vornherein als sicher annehmen, daß die Stimmung der Vogeltöne sich keinesfalls mit unserer Normalstimmung deckt. In der Tat bestätigt die Erfahrung diese Tatsache. Ja, wir können eine bestimmte Basis bez. eine Art Normalstimmung des Vogelgesangs, auch wenn sie von der unsrigen abwiche, weder im allgemeinen noch bei derselben Art, noch bei ein und demselben Individuum herausfinden. Wir bemerken fortwährende Schwankungen, wenn wir den Gesang auf einen etwaigen Normalton beziehen wollen. Nicht nur verschiedene Vögel derselben Art singen das der betreffenden Art eigene Liedchen in einer,

[1] Vgl. auch oben S. 8 die Angaben Löwes.

wenn auch nicht in sehr hohem Grade verschiedenen Lage, sondern selbst das einzelne Individuum setzt einmal etwas höher, dann wieder etwas tiefer ein[1].

Aber nicht nur die Höhenlage der verschiedenen Vogelstimmen und -rufe ist bei den verschiedenen Vögeln verschieden und bei demselben Individuum oft wechselnd, sondern auch die Zahl der Töne, über welche die Vögel verfügen, schwankt außerordentlich. Wir brauchen nur an die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Töne bei einem Vogelkonzert zu denken. So sehr hierbei die einzelnen Vogelstimmen durcheinander schwirren, so können wir doch die Vogelgesänge nach der Zahl der darin vorkommenden verschiedenen Töne in eine gewisse aufsteigende Ordnung bringen.

Manche Vögel lassen meist nur vereinzelte Töne hören, die in ganz unregelmäßigen Zwischenräumen wiederholt werden. Wir erinnern beispielsweise an das zicks des Kirschkernbeißers (Coccothraustes vulgaris *Pall.*), an das tiht des Eisvogels (Alcedo ispida *L.*), sowie an das pix des Bläßhuhns (Fulica atra *L.*). Diese einfachen Vogelstimmen unterscheiden sich gegenseitig teils durch die Tonhöhe, teils durch die Klangfarbe, besonders aber — wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich ist — durch die lautlichen Beimischungen. Auf einer höheren Stufe umfassen die stimmlichen Äußerungen der Vögel mehrere Töne, die jedoch zunächst noch derselben Tonstufe angehören. Wir denken hier an das kikkikkikkik ....

[1] Man vgl. u. a. auch Voigt l. c. S. 40 Z. 6 ff., wo bemerkt wird, daß weder jeder Weidenlaubvogel noch jeder Fitis in derselben Tonhöhe pfeift. Und was die individuellen Schwankungen betrifft, so haben wir z. B. beobachtet, daß die allgemeine Höhenlage des Gesangs bei ein und demselben Goldammer (Emberiza citrinella *L.*) ungefähr innerhalb einer Terz sich hin und herbewegt. Genau denselben Spielraum der Tonhöhenschwankung des ganzen Rufes vernahmen wir einmal beim Grünspecht (Picus viridis *L.*), dessen Ruf zwischen $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{a}}$, bald darauf aber zwischen $\overline{a}$ und $\overline{fis}$ erklang, nachdem er vorher verschiedene Zwischenstufen durchlaufen hatte.

des kleinen Buntspechts (Dendrocopus minor *L.*), sowie an das gligligligli des Turmfalken (Falco tinnunculus *L.*). Die Zahl der eine solche Tonkette aufbauenden Einzeltöne ist bei verschiedenen Arten verschieden. Beim Wiedehopf (Upupa epops *L.*) hören wir in seinem Rufe upupup meist nur drei oder vier gleiche Töne; der Heuschreckensänger (Locustella naevia *Bodd.*) dagegen wiederholt seinen Ton so rasch, daß ein sirrendes Schwirren daraus wird, und so oft, daß dieses Schwirren manchmal mehr als zwei Minuten lang ohne Unterbrechung andauert! Hier wie in allen vorhergenannten Fällen haben wir es aber immer nur mit einem Intervall, der Prime, zu tun. Diese Gesänge kommen deshalb für uns jetzt nicht weiter in Betracht.

Anders liegen die Verhältnisse bei denjenigen Vögeln, in deren Gesängen wir deutliche Tonsprünge wahrnehmen können. Die Zahl der letzteren ist sehr wechselnd. Der Kuckuck (Cuculus canorus *L.*) beschränkt sich bekanntlich in der Regel auf zwei verschiedene Töne bez. auf ein einziges Intervall. Die einzelnen Rufe der Kohlmeise (Parus major *L.*) umfassen meist nur zwei Tonstufen; die Misteldrossel (Turdus viscivorus *L.*) dagegen baut ihr Repertoir in der Hauptsache aus drei verschiedenen Tönen auf. Gegenüber diesen und einigen andern hierher gehörigen Vögeln lassen die meisten Vögel im Laufe ihres Gesanges mehrere bez. eine ganze Reihe verschieden hoher Töne hören, wobei natürlich einzelne Intervalle mehr oder weniger oft wiederholt werden können. Dabei sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Tonfortschritte nach oben oder nach unten, wenn auch in ganz geringem Maße, schon innerhalb gewisser gleichmäßiger Tonketten vorkommen. Vom einfachsten Vogelton bis hin zum zusammengesetztesten Vogelgesang beobachten wir eben zahlreiche Übergänge; nirgends scheint eine Lücke vorhanden zu sein. So bewegt sich in einer etwas aufsteigenden Richtung das kjäkjäkjäkjä ..... des Wendehalses (Iynx torquilla *L.*), in absteigender dagegen das glüglüglüglü ..... des Grün-

spechts (Picus viridis *L.*). Eine Vereinigung von Auf- und Niederschwanken der Tonhöhe bemerken wir demgegenüber im Gesange des Fitislaubvogels (Philloscopus trochilus *L.*), dessen Gesang demjenigen des Buchfinken (Fringilla coelebs *L.*) so ähnlich ist, daß er von manchen Personen für einen schlechten Finkenschlag gehalten wird. Wie bei den Vogelgesängen, die sich aus gleichen Tönen aufbauen, wechselt auch bei den Vögeln, deren Gesang mehr oder weniger große Intervalle aufweist, die Länge des Liedes bez. des Rufes. Wir verweisen einerseits auf den schon erwähnten, so sehr kurzen Kuckucksruf und auf den Ruf des Pirols (Oriolus galbula *L.*), anderseits auf das Lied des Zaunkönigs (Troglodytes parvulus *L.*), wie nicht minder auf das oft lang anhaltende Geplauder oder — wie wir es gewöhnlich zu nennen pflegen — auf das Gezwitscher der Schwalben (Hirundinidae) und mancher Grasmücken (Sylvia). Hier handelt es sich um ein lang anhaltendes Spiel des Singmuskelapparates bez. der kleinen Vogelphantasie, welche auf- und abwärts gerichtete Tonfolgen in buntem Wechsel der kleinen sangesfreudigen Kehle entströmen läßt. Allerdings geht auch hier die Freiheit des Schaffens nicht so weit, daß nicht gewisse Tonschritte und Tonverbindungen, wie nicht minder bestimmte lautliche Beimischungen immer wiederkehrten. Sie helfen ja besonders, den kleinen Sänger an seinen gesanglichen Darbietungen zu erkennen[1].

Bei den meisten Vögeln dagegen nimmt der Gesang eine im großen und ganzen klar umschriebene Form betreffs der Töne oder Intervallfolgen an; es entstehen für die Art ganz charakteristische kurze Liedchen oder Motive, ähnlich wie bei dem schon erwähnten Pirol oder dem Kuckuck. Bei den verschiedenen Sängern sind diese kurzen Formen so außerordentlich verschieden, daß es nur selten zu einer Verwechslung der Sänger kommt; um so weniger wird dies geschehen, je

[1] Vgl. auch unten S. 136 und 137.

mehr man die lautliche Seite mit in Betracht zieht und wenn man auf andere Faktoren Rücksicht nimmt, von denen jedoch erst weiter unten die Rede sein wird. Schließlich wollen wir noch darauf hinweisen, daß zwischen der Form der Gesänge, die sich aus gleichen Tönen aufbaut und derjenigen, bei welcher verschieden hohe Töne das Motiv bilden, auch in der Weise ein Übergang hergestellt wird, daß sich beide Formen gleichsam unmittelbar vereinigen. Ein ganz einfaches Beispiel bietet der Goldammer (Emberiza citrinella *L.*), der nach zahlreichen Tönen derselben Stufe einen größeren Tonsprung auf- oder abwärts ausführt und manchmal sogar zwei verschieden hohe Töne am Schlusse hören läßt. Beim Müllerchen (Sylvia curruca *L.*) vernehmen wir erst einen aus verschiedenen Intervallen bestehenden Gesang und in unmittelbarem Anschluß daran ein mehrmaliges rasches Anschlagen desselben Tones. Der Waldschwirrvogel (Philloscopus sibilator *Bchst.*) läßt auf mehrere Töne derselben Tonstufe eine Reihe schwirrender, abwärts steigender Töne hören.

Damit sei's genug von der äußeren, rein tonlichen Gestaltung der verschiedenen Vogelmotive. Untersuchen wir sie nun einmal betreffs der dabei in Betracht kommenden Intervalle.

Zuvor jedoch noch ein kurzes Wort über die Intervalle unserer modernen Musik. Wir unterscheiden auf Grund der erst im 17. Jahrhundert allgemein eingeführten Tonskala innerhalb einer Oktave 13 verschiedene Intervalle, die sich aus Ganz- und Halbtönen zusammensetzen. Die gegenseitigen Beziehungen der Töne finden ihren Ausdruck in den Verhältnissen der Schwingungszahlen, die freilich durch die sogenannte gleichschwebende Temperatur etwas anders sind, als sie eigentlich sein müßten. Praxis und Theorie haben eben bei der Aufstellung unseres Tonsystems Hand in Hand gearbeitet. Daß dieses aber nicht als etwas Naturnotwendiges für alle Zeiten feststeht oder festgestanden hat, geht schon daraus hervor, daß z. B. die persisch-arabische Oktave nicht

wie bei uns 12 bez. 13, sondern 17 Stufen und die altgriechische sogar 27 Stufen umfaßte. Es steckt also etwas Künstliches in unserm ganzen Tonsystem, das wohl in erster Linie durch Überlieferung in seinem Bestande erhalten wird. Schon dieser Umstand legt uns die Vermutung nahe, daß die Intervalle in den Vogelmotiven nichts mit denen unserer modernen Musik zu tun haben. Prüfen wir die Tatsachen genauer, so ergibt sich in der Tat bei dem ersten, allerdings möglichst sorgfältigen Hinhören auf die Vogelstimmen aufs deutlichste, daß die Intervalle im Gebiet der Vogelmusik alle innerhalb einer gewissen Grenze denkbaren Verschiedenheiten aufweisen. Zuweilen sind die Tonstufen so klein, daß auf einen einzigen unserer Ganztonschritte mehrere Tonstufen entfallen. Wir verweisen hier nochmals auf die schon genannten Vögel Wendehals und Grünspecht. Auch im Gesang der Heidelerche (Galerita arborea *L.*), des Buchfinken und des Fitislaubsängers sind die Tonschritte wesentlich kleiner als unsere Halbtonschritte. Sehr nahe beieinander liegen ferner die Töne des Weidenlaubvogels (Philloscopus rufus *Bchst.*), des Lockrufs der Haubenlerche (Galerita cristata *L.*), sowie gewisse Töne im Gesange vom Rotkehlchen (Erithacus rubeculus *L.*). In sehr zahlreichen anderen Fällen dagegen sind die Tonschritte der Vögel größer. Sie schwanken von einer kleinen Sekunde bis ungefähr hinauf zur Oktave, welches Intervall im allgemeinen wohl die oberste Grenze der Vogelintervalle bildet. Hervorgehoben sei dabei ausdrücklich, daß unser Ohr rein gestimmte Sekunden und Oktaven ebensowenig vernimmt wie z. B. rein gestimmte Quinten oder Septimen. Meist weichen die Töne von reinen Intervallen mehr oder weniger ab, wenn uns auch die Einbildung gerne vortäuschen möchte, die gehörten Intervalle seien rein. Es heißt hier wie so oft: „Der Schein trügt." Dabei bleiben die verschiedenen Intervalle, auch wenn sie von den unsrigen mehr oder weniger abweichen, weder bei ein und derselben Art, noch bei ein und demselben Individuen, noch — falls

sie sich innerhalb einer einzigen Liedstrophe mehrmals wiederholen — innerhalb dieser Strophe immer gleich, sondern sie schwanken vielfach etwas hin und her, selbst wenn das Motiv eine festere Gestalt hat. Meist allerdings halten sich die Schwankungen in verhältnismäßig engen Grenzen; aber trotzdem ergibt sich, daß die verschiedenen Töne der Vögel in keinem bestimmt ausgeprägten und feststehenden Schwingungsverhältnis zueinander stehen, und daß wir bei den Vögeln von einem deutlich erkennbaren, wenn auch von dem unsrigen abweichenden Tonsystem im allgemeinen nicht reden können[1].

Bedenkt man bei alledem, daß die Töne, wie schon mehrfach erwähnt worden ist, häufig mit lautlichen Gebilden verbunden sind, die sogar sehr hervortreten und das tonliche Element stark verdunkeln können, so leuchtet ein, wie schwer manchmal die genaue Bestimmung der Vogeltöne ist. Sie wird sogar ein Ding der Unmöglichkeit, wenn die Töne im buntesten Wechsel und wohl gar noch presto vorgetragen werden[2].

So unbefriedigend hiernach unsere bisherigen Untersuchungen über die Intervalle der Vogelstimmen, besonders im Hinblick auf unser Hauptthema, erscheinen mögen, so wollen wir doch, ehe wir weitergehen, noch auf ein paar Momente

---

[1] Wir betonen ausdrücklich „im allgemeinen", da wir bald besondere und verhältnismäßig zahlreiche Ausnahmefälle kennen lernen werden.

[2] Immerhin hilft ein genaues Feststellen der Töne und ihrer Höhenlage bei Bestimmung der Art. Als Hilfsmittel empfehlen wir die Anwendung einer Stimmgabel, die im Ton möglichst hoch steht, vielleicht in $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{\bar{c}}$. Man trägt sie wegen ihrer Kleinheit am besten an einem genügend langen Schnürchen, um sie nicht so leicht zu verlieren. Den Ton erzeugt man, indem man die Stimmgabel zwischen die Zähne klemmt und durch Zusammenpressen der Zinken mit den Fingern und plötzliches Loslassen in Schwingung versetzt. Auf diese Weise hört man den Ton verhältnismäßig stark, und man irrt kaum bei der Bestimmung der Oktave, welcher die vernommenen Vogeltöne zugehören. Die erste Voraussetzung zu einer möglichst sicheren Erkenntnis der Vogeltöne dürfte aber ein musikalisch geübtes Ohr bilden.

hinweisen, die manche der bisher angeführten Tatsachen heller beleuchten.

Vor allem rückt die verschiedene Zahl der Töne bei verschiedenen Vögeln in ein um so interessanteres Licht, als ja heute noch bei den verschiedenen Völkerschaften und Stämmen des Menschengeschlechts ähnliche Unterschiede betreffs der zur Verwendung kommenden Zahl der Töne bez. der Intervalle wahrgenommen werden. So bewegt sich z. B. der Gesang der Adamanesen, wie wir ihn bei Bücher in „Arbeit und Rhythmus" Seite 335 verzeichnet finden, fast immer auf demselben Ton, von welchem nach beiden Seiten nur wenig abgewichen wird. Dr. Buch sagt dagegen (bei Bücher l. c. S. 346) über die Lieder der Wotjaken, daß sie aus nur drei Tönen, z. B. d, e und f bestehen. Bei den meisten Völkern finden wir jedoch mehr verschiedene Töne, bis der Tonumfang und die Anzahl der Intervalle schließlich die Ausdehnung und Höhe gewinnen, zu der wir heutzutage bei uns gelangt sind und worüber man ja in den Werken von R. Wagner, R. Strauß, M. Reger u. a. näheres ersehen kann.

Anderseits sei in Anschluß an die obigen Ausführungen noch eins betont: Die Stellung, welche die verschiedenen Vögel in bezug auf ihre gesanglichen Leistungen in der großen Reihe der befiederten Sängerschar einnehmen, deckt sich nur teilweise, keinesfalls überall mit der Stellung, welche den einzelnen Vögeln rücksichtlich der stammesgeschichtlichen Entwicklung der Vogelwelt zugewiesen werden muß. Es wird dies schon dadurch erwiesen, daß sehr nahe verwandte Gattungen oder Arten in ihren musikalischen Leistungen auf sehr verschieden hoher Stufe stehen. Wir erinnern z. B. nur an Sumpf- und Teichrohrsänger (Acrocephalus palustris *Bchst.* und A. streperus *Vieil.*), an Krammetsvogel und Singdrossel (Turdus pilaris *L.* und T. musicus *L.*), an Berg- und Buchfink (Fringilla montifringilla *L.* und F. coelebs *L.*), an die sehr verschiedenen Leistungen der Anthus-Arten usw. Doch unterlassen wir, diese Frage nach der Entwicklung der

Gesangsformen bei den Vögeln näher zu erörtern, die um so schwerer zu behandeln sein dürfte, als bekanntlich manche Vögel echte, rechte oder schlechte Plagiatoren sind. Sie ahmen die Gesänge anderer Vögel nach und bieten sie dann als eigene Produkte dem überraschten Zuhörer dar. Wir nennen als Beispiele nur den Sumpfrohrsänger (Acrocephalus palustris *Bchst.*), das Braunkehlchen (Pratincola rubetra *L.*), den Gartensänger (Hypolais philomela *Vgb.*), den Eichelhäher (Garrulus glandarius *L.*) u. a. Daß bei diesem Nachahmen fremder Gesänge auch manches zum Eigentum der ganzen Art wird, dürfte selbstverständlich sein. So interessant dieses Kapitel ist, so müssen wir es an dieser Stelle ebenfalls als unwesentlich für unsere Betrachtungen unberücksichtigt lassen und verweisen deshalb auf den Aufsatz „Das Nachahmungstalent der Vögel" in der Monatsschrift zum Schutze der Vogelwelt 1901, Nr. 9, sowie auf verschiedene ausführliche Angaben bei Voigt l. c.[1]. Nur möchten wir hier noch davor warnen, aus gewissen, zwischen manchen Vogelgesängen vorkommenden Ähnlichkeiten, die bei der so außerordentlich großen Zahl der ersteren nichts Überraschendes an sich haben, stets auf Nachahmung auf seiten des einen oder des andern Vogels zu schließen. — — — —

So wenig — wie schon gesagt ist — unsere bisherigen Ausführungen der Überschrift des ersten Hauptteils „Die Kunst im Vogelgesang" Rechnung tragen, so liegen doch anderseits bereits auf dem Gebiete der Intervallbildung genügende Tatsachen vor, welche die obige Überschrift vollauf gerechtfertigt erscheinen lassen. Zu ihnen wollen wir nun übergehen.

Es kann selbst bei strengster Unbefangenheit des Urteils nicht geleugnet werden, daß, entgegen der bisher geschilderten Unsicherheit und Regellosigkeit in der Intervallbildung vieler Vögel, es doch viele Arten bez. Individuen gibt,

[1] Wir werden weiter unten nochmals auf die Nachahmung zurückkommen.

deren Tonintervalle denjenigen unseres Tonsystems so außerordentlich nahe kommen, daß wir ohne sehr scharfe Untersuchung — die übrigens sehr schwierig sein dürfte — kaum einen geringen Unterschied herauszufinden vermögen. Ergibt sich ein solcher, so ist er nicht größer als der Fehler, den wir Menschen — selbst nach einer gewissen Zeit der Übung — machen, wenn wir die betreffenden Intervalle singend oder pfeifend vortragen sollen. Ja, wir sind sogar der festen Überzeugung, daß die weitaus größte Zahl der zu dem Versuch herangezogenen Menschen hinter der Treffsicherheit mancher der in Rede stehenden Vögel zurückbleiben würde[1].

Zum besseren und deutlicheren Verständnis des Folgenden sei vorausgeschickt, daß wir in unserer modernen Musik verschiedenartige Intervalle unterscheiden, vor allem die diatonischen und die chromatischen. Erstere, auch Hauptintervalle genannt, werden durch den Abstand des Grundtons von den übrigen Tönen der diatonischen Tonleiter gebildet. Die chromatischen oder Nebenintervalle entstehen dagegen durch Erhöhung oder Erniedrigung der Töne der Hauptintervalle[2]. Dem Klangcharakter nach scheidet man die konsonanten von den dissonanten Intervallen. Die ersteren — die „zusammenklingenden" — umfassen die wesentlich wohlklingenden Intervalle, zu denen man als vollkommene Konsonanten die reinen Quarten, Quinten und Oktaven, als unvollkommene die großen und kleinen Terzen und Sechsten zählt. Alle konsonanten Intervalle sind enthalten in dem Dur- und Moll-

[1] Daß natürlich die Stimmung eine andere ist als unsere Normalstimmung, mit der sie vielleicht zufällig mal übereinstimmt, braucht nach dem weiter oben S. 28 ff. Gesagten nicht hervorgehoben zu werden. Nur das sei erwähnt, daß, wenn wir im folgenden verschiedene Notenbeispiele bringen, diese nur betreffs der dargestellten Intervalle, nicht aber betreffs der absoluten Tonhöhe Anspruch auf Richtigkeit erheben, und daß die wirkliche Tonhöhe oft um ein Geringes davon abweicht.

[2] Wir bemerken ausdrücklich, daß wir der Allgemeinverständlichkeit unserer Darlegungen wegen die alte Einteilung der Intervalle beibehalten.

vierklang der ersten Tonstufe (Tonika). Alle übrigen Intervalle bilden die dissonanten — „die auseinanderklingenden" —, die unser Ohr betreffs der Klangwirkung weniger befriedigen. Sie fallen nicht in die erwähnten Grundvierklänge, die man unter Weglassung der Oktave auch schlechthin als Dur- oder Moll*dreiklang* bezeichnet. Wir kommen weiter unten noch einmal hierauf zurück und wollen nun die Frage betreffs der

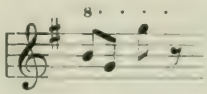
Übereinstimmung der Intervalle in den Vogelstimmen und derjenigen unseres Tonsystems einschliesslich etwaiger harmonischer Verhältnisse der Motive.

näher beleuchten.

Um zunächst für die Richtigkeit unserer oben ausgesprochenen Behauptung ein Beispiel aus der *ausländischen* Vogelwelt anzuführen, sei erwähnt, daß *Sapper* in den Urwäldern von Guatemala bei 30 von 87 Vögeln den Durdreiklang, also z. B. c e g, heraushörte. Dabei beobachtete er die auch am Gesange unserer Vögel leicht wahrnehmbare Vereinigung mehrerer Töne bez. Intervalle zu mehr oder weniger einfachen, aber in ihrem Aufbau meist feststehenden Tongebilden, die wir in unserer menschlichen Tonkunst als *Motive* zu bezeichnen pflegen. Da dieselben gewöhnlich den Kern des Gesanges eines Vogels bilden, bieten sie einerseits ein gutes Erkennungszeichen des betreffenden Vogels; anderseits sind sie insofern sehr wichtig für uns, als sie infolge sehr häufiger Wiederkehr im Gesange das Studium der Intervalle in den Vogelstimmen sehr erleichtern und eine sichere Basis für etwaige Schlußfolgerungen abgeben. Wir werden uns deshalb auch im folgenden wesentlich an die *Gesangsmotive* der Vögel halten, natürlich nur soweit sie für unsere vorliegende Frage von Bedeutung sind. So verzeichnet Sapper die nicht selten von einem Vogel gebrauchte Tonfolge: g a e g, bald in längerem, bald in kürzerem Tempo mit Betonung des

letzten g, und als Antwort g a e g — c.[1] In Noten dargestellt, dürfte das Motiv ungefähr das folgende gewesen sein:

Man sieht schon hieraus, daß uns die Motive über noch ganz andere Fragen als die nach den Intervallen Aufschluß geben; doch soll davon erst später gesprochen werden. Ein anderes Beispiel klarer und gesetzmäßiger Intervallbildung bei ausländischen Vögeln gibt Brehm. Vom Flötenwürger erzählt er folgendes: „Der Ruf des Flötenwürgers besteht aus drei, selten zwei glockenreinen Lauten, welche sich etwa im Umfange einer Oktave bewegen. Er beginnt mit einem mittelhohen Tone, auf welchen erst ein tieferer und dann ein bedeutend höherer folgt. Die ersten beiden liegen im Umfange einer Terz, die letzten beiden im Umfange einer Oktave auseinander."[2] In Noten ausgedrückt, hat der Ruf wahrscheinlich folgende Form:



Im übrigen haben wir nicht nötig, gar so weit in die Ferne zu schweifen, um für die Richtigkeit der von uns weiter oben ausgesprochenen Behauptung die erforderlichen Beweise zu liefern. Unsere heimische Vogelwelt bietet genügende Beispiele, um mit ihnen unsere Ansicht zu stützen[3].

Wir erinnern zunächst an den bekannten Kuckucksruf. Gewiß schwankt das Intervall des meist aus zwei Tönen be-

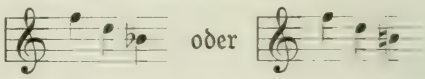
---

[1] Bei Schüz: „Die Geheimnisse der Tonkunst", S. 11.

[2] Bei Groos: „Spiele der Tiere", S. 269.

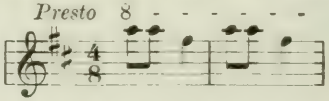
[3] Was das Allgemeine dieses Punktes betrifft, so sei nochmals auf das Buch von Dr. C. Voigt: „Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen", hingewiesen, worin der Verfasser die Motive der verschiedenen Arten so deutlich, als es unser Notensystem oder andere von ihm angewandte Hilfsmittel der Aufzeichnung zulassen, niedergelegt hat.

stehenden Rufes zwischen einer Sekunde und einer Quarte, welche zuweilen noch etwas überschritten wird, aber man kann leicht bemerken, daß große und kleine Terz bevorzugt werden. Unter 157 Beobachtungen stellte Professor Oppel in Frankfurt 70 große und annähernd große Terzen und 44 kleine und annähernd kleine Terzen fest[1]. Andere Beobachter verzeichnen mehr kleine als große Terzen, weshalb wir fast annehmen möchten, daß die beiden genannten Intervalle in gleicher Weise vor den zahlreichen anderen vom Kuckuck begünstigt werden. Verwendet der Kuckuck — was allerdings selten und nur in ganz besonderer Aufregung vorzukommen scheint — drei Töne zu einem Rufe, dessen lautliche Beimischung dann kuckuckuck oder hachakuck klingt, so gebraucht er hierzu kleine und große Terz oder zwei kleine Terzen, also

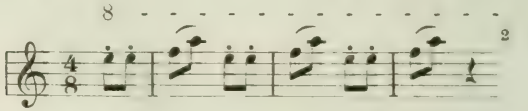


während er manchmal auch den höheren Ton seines gewöhnlichen Rufes verdoppelt.

Ein weiteres Beispiel dafür, daß die ganze Art sich gern an ein bestimmtes Intervall anlehnt, bildet die Kohlmeise. Mit besonderer Vorliebe schlägt sie die kleine Terz an, z. B.:



Doch versteigt sie sich auch bis zur großen Terz und etwas weiter, wie z. B. in dem von uns mehrmals festgestellten Rufe:



[1] Prof. Oppel: „Über Vogelstimmen, insbesondere Kuckucksruf und Amselschlag," Zool. Garten, XII. Jahrg., Nr. 2, S. 39.

[2] Wir wollen nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß Tappert in seinen „Musikalischen Studien", S. 229 die Meinung ausspricht, „die

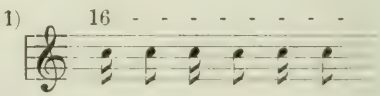
Auf einer wesentlich höheren Stufe betreffs der Intervallbildung und vor allem betreffs der Zahl und Verschiedenartigkeit der Motive steht aber der Gesang des Gartenlaubvogels (Hypolais philomela *Vgb.*) oder der Bastardnachtigall, wie dieser fleißige und herrliche Sänger sehr oft genannt wird. Er ist im Singen geradezu unermüdlich und besonders in unseren Anlagen ein selten fehlender Vertreter der singenden Vogelwelt. Sein Gesang besteht aus zweierlei Tönen. Die einen sind volltönend, klangschön und mit wenig lautlichem Beiwerk verziert, d. h. echte Pfeiftöne. Die anderen Töne dagegen haben einen etwas sirrenden Beiklang. Sie sind dünner und schärfer als die reinen Pfeiftöne; ihre Klangschönheit wird gewöhnlich durch lautliche Beimischungen getrübt, in denen vor allem d, t, ſ, j, i eine Hauptrolle spielen. Man hört oft dſe oder tſie oder dſi. Die klangreinen Töne erklingen besonders bei einer Art Plaudern, wobei die Töne in buntem Wechsel ohne klare Intervalle durcheinander geworfen werden. Voigt spricht (l. c. S. 44) von einem „Notenkonvolut". Wenn auch hier keine Regel ohne Ausnahme ist, so kommen schärfer ausgeprägte Intervalle erst dann zu Gehör, wenn der Gartenlaubvogel mit seinen etwas dünneren Tönen kleine Motive bildet, die meist mehrmals wiederholt werden; die Zahl der Wiederholungen scheint sich nach der Geschwindigkeit zu richten, mit der neue Motive in dem kleinen Köpfchen auftauchen; jagen sich doch die einzelnen Tongebilde in fast endloser Folge, so daß es schwer hält, sie schriftlich festzuhalten. Benachbarte Töne werden zuweilen durch Hinüberziehen verbunden, während sonst die Töne meist halb-stakkato vorgetragen werden. Die Zahl der Intervalle ist größer als bei den vorher genannten Arten. Natürlich sind sie nicht von absoluter Reinheit. Dies gilt besonders von den Fällen, wo die Töne, perlschnurartig aneinandergereiht, mit vorschlag-

Terz dürfte vielleicht das erste Intervall gewesen sein, welches als melodische Stereotype gebraucht wurde". Diese Hypothese „findet einigen Halt in uralten Sangweisen etlicher Völker des Morgenlandes".

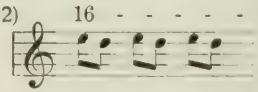
artiger Geschwindigkeit vorgetragen werden. Man hört dann Tongebilde wie:

Hier können die einzelnen Töne in bezug auf die Intervalle überhaupt nicht mehr analysiert werden[1]. In zahlreichen anderen Fällen aber — vor allem dort, wo die Töne mehr auseinander liegen — sind die Intervalle viel klarer, so daß wir sie leicht den unsrigen vergleichen können. Wir glauben nicht zuviel zu behaupten, wenn wir sagen, daß die wenigsten Menschen derartige Motive bez. die einzelnen Intervalle tonreiner zu pfeifen vermögen. Wir erinnern dabei nochmals an die Geschwindigkeit, mit welcher die Motive vorgetragen werden. Meist geschieht dies im Presto- oder Allegro-Tempo. Daß die Treffsicherheit der Töne darunter etwas leidet, ist selbstverständlich.

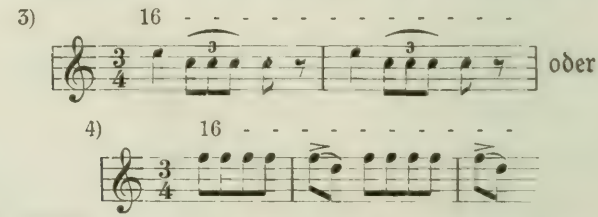
Sehr oft wird derselbe Ton, die Prime, mehrmals hintereinander angeschlagen:



Ferner hören wir die Sekunde, z. B. in dem Motive:

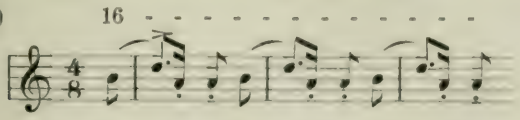


weiterhin die Terz, und zwar große und kleine, z. B.:

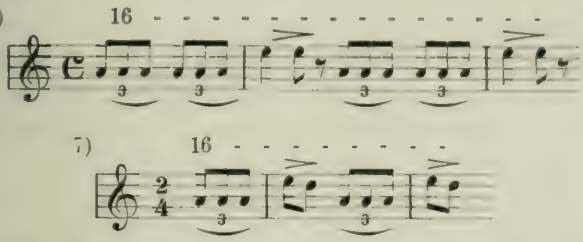


[1] Vgl. was weiter unten über den Gesang der Zippe gesagt ist.

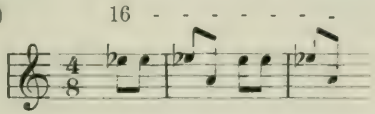
Die Quarte vernimmt man im folgenden Motiv:



und die Quinte z. B. in den Gesängen:



Dieses letzte Intervall wird in manchen Fällen nicht genügend rein vorgetragen; besonders bei sehr rascher Tonfolge verkürzt es sich dann und wann zur verminderten Quinte, dementsprechend Voigt (l. c. S. 43) auch ganz richtig notiert:

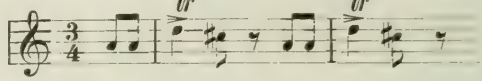


Größere Intervalle kommen gar nicht oder ganz ausnahmsweise vor; überhaupt dürfte der Gesamtumfang des Tonregisters vom Gartenlaubvogel eine Sexte kaum überschreiten.

Und nun noch eins über die Intervalle des Gartenlaubvogels und über die daraus gebildeten Motive: Betrachten wir die einzelnen Töne als Teile von akkordischen Klängen — wozu wir uns durch die Tonfolge der Motive geradezu gedrängt fühlen —, so sehen wir, wenn wir den Gesichtspunkt größtmöglicher Einfachheit im Auge behalten, daß die meisten Motive sich auf sehr einfachen harmonischen Verhältnissen aufbauen. Entweder liegt ihnen der Dreiklang der Tonika zugrunde, wie z. B. in den Motiven 3, 5 und 6, oder wir beobachten sehr einfache Harmoniewechsel,

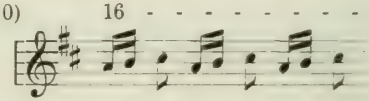
wie sie auch in unsrer Musik üblich sind. Als Beispiel führen wir folgendes Motiv an:

9) 16



wo wir es in der Hauptsache mit einem Wechsel von Unterdominant- und Tonikadreiklang oder von Quartsextakkord und Dreiklang der Tonika zu tun haben. Wir möchten diese Tatsachen um so nachdrücklicher hervorheben, als gerade *sie* bei vergleichenden Betrachtungen von sehr großer Bedeutung sind. Diese wird nur dadurch etwas getrübt, daß die Intervalle manchmal nicht ganz rein erklingen. Aber ebenso wie über diese selbst nur in seltenen Fällen Zweifel sein kann, so auch über die harmonischen Beziehungen der Töne untereinander. Daß manche Motive eine gewisse Mehrdeutigkeit ihrer Harmonie zur Schau tragen, ist natürlich. Hier und da treten schon Wechsel- und Durchgangstöne auf. So ist z. B. im Motiv 7 das e ein Wechselton; in dem sehr oft vernommenen Motiv:

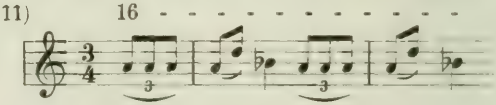
10) 16



ist dagegen das h Durchgangston.

Ganz besonders interessant scheint uns, daß manche Motive mehr oder weniger deutlich Dur-, einige dagegen Mollcharakter tragen. Letzteres gilt z. B. von den nachstehenden Motiven:

11) 16



12) 16

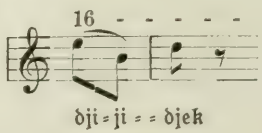
Motiv 12 könnte, äußerlich betrachtet, zwar leicht als Dur aufgefaßt werden; doch war der Eindruck beim Anhören mehr

Moll. Übrigens klären uns beide Beispiele noch über die entzückende Vortragsweise des Gartenlaubvogels auf, sofern dieser sehr fein zwischen dem Stakkato der ersten Töne und dem Legato der folgenden unterscheidet.

Den musikalischen Leistungen dieses Vogels ähneln diejenigen eines anderen kleinen, unscheinbaren Sängers, nämlich die des Sumpfrohrsängers (Acrocephalus palustris *Bchst.*), sowohl im allgemeinen als auch im besonderen außerordentlich; ja, man kann vielleicht nach genauen Vergleichen die Leistungen des letztgenannten Vogels über diejenigen des Gartenlaubvogels stellen[1]. Auch der Sumpfrohrsänger plaudert zuweilen munter darauf los, als gäbe es überhaupt keine Regeln der Tonkunst. Die Töne folgen sich ohne irgendwelche bestimmte oder klar erkennbare Intervalle, und sie kommen so durcheinander, daß man einen Kanarienvogel zu hören glaubt. Das Plaudern geht in sehr raschem Tempo vor sich, höchstens unterbrechen ein paar Schnalztöne, ein Triller oder kleine Passagen den raschen Fluß der Töne, die meist reine Pfeiftöne sind. Sehr oft wird man an das Schwatzen der Sperlinge, an den Gesang der Lerchen, an das Zwitschern der Schwalben erinnert, deren besonders im Fluge ausgestoßenes wiet wiet sehr deutlich beim Sumpfrohrsänger gehört wird. Selbst den Ruf des Rebhuhns hört man oft aus dem Gesange des Sumpfrohrsängers heraus; er wird in seiner charakteristischen Form so deutlich wiedergegeben, daß man beim erstmaligen

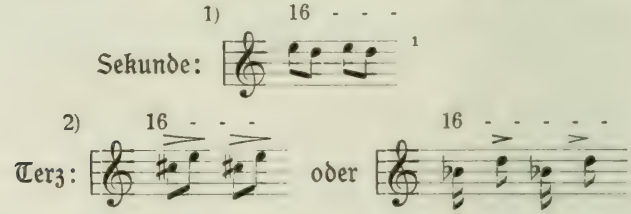
[1] Es sei hier darauf hingewiesen, daß der Sumpfrohrsänger seinen Namen betreffs des ersten Teils desselben kaum noch mit Recht führt. Dadurch, daß jetzt die Sümpfe immer mehr durch Austrocknen und Ausschütten in nutzbares Land umgewandelt werden, ist der Sumpfrohrsänger seiner alten Wohnstätten, die aus Schilf oder Rohr bestanden, beraubt und gezwungen worden, sich nach anderen ähnlichen Nistplätzen umzutun. Er hat sie in unseren Getreidefeldern gefunden, deren wogendes Ährenmeer Schilf und Röhricht zu ersetzen vermögen. So finden wir jetzt den Sumpfrohrsänger sogar in Getreidefeldern, die hoch und frei liegen und von Teichen oder Sümpfen weit entfernt sind. Letztes Jahr konnten wir z. B. einen sehr guten Sänger in der Nähe von Dresden-Räcknitz auf der sogenannten Franzenshöhe belauschen.

Hören aufs höchste überrascht ist. Das betreffende Rebhuhnmotiv klingt ungefähr wie



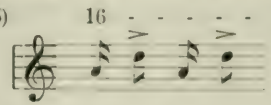
nur wird es schneller vorgetragen als vom Rebhuhn.

Damit aber gelangen wir zu derjenigen Gesangsweise, die in der Bildung von mehrmals wiederholten kleinen Motiven besteht und beim Sumpfrohrsänger ebenso vorwiegt wie bei dem Gartenlaubvogel. In diesen kleinen Motiven hören wir festere und deutlich ausgeprägte Intervalle, die vielleicht nur deswegen an ihrer Reinheit etwas einbüßen, weil die Motive in sehr raschem Tempo vorgetragen werden. Selbst geübtere Menschen treffen dann die Intervalle mit schwankender Sicherheit. Immerhin können wir über die wahre Natur der Intervalle in den Sumpfrohrsängermotiven kaum einmal im Zweifel sein. Letztere erinnern uns in mehr als einer Beziehung an den Gesang des Gartenlaubvogels. Der Umfang der Stimme beträgt auch beim Sumpfrohrsänger eine Sexte oder nur wenig mehr, und wir vernehmen alle Hauptintervalle, die innerhalb des genannten Spielraums möglich sind.

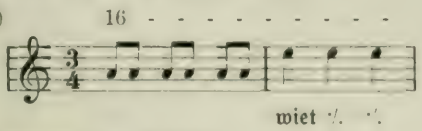


[1] Vor diesem Motive haben wir mehrfach einen drei- bis viermal angeschlagenene tieferen Ton (ungefähr a) vernommen, aus dessen lautlicher Beimischung wir deutlich ein kot kot oder rk rk herausgehört haben. In der Vereinigung dieses Tones mit dem obigen kleinen Motiv dürfte noch ein deutlicher Anklang an die Singweise der übrigen Rohrsänger zu finden sein, zu der sonst im Gesange des Sumpfrohrsängers jede Beziehung fehlt.

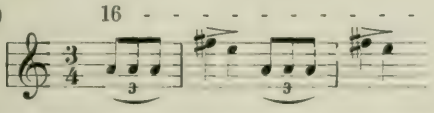
manchmal wächst dieses Motiv auch zur Quarte aus:



Die Quinte klingt im folgenden Motiv:



und die Sexte ertönt im Motiv:



Um die Ähnlichkeit mit dem Gesange des Gartenlaubvogels noch besonders darzutun, sei darauf hingewiesen, daß auch beim Sumpfrohrsänger perlschnurartig sich folgende Tonketten in aufsteigender Richtung vorkommen, wobei die Intervalle ebenso klein und unklar sind wie beim Gartenlaubvogel.

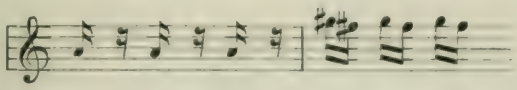
Im übrigen gilt betreffs der harmonischen Basis der Sumpfrohrsängermotive dasselbe, was wir von den Motiven des Gartenlaubvogels gesagt haben.

In mancher Beziehung ganz andere musikalische Leistungen bringt der Drosselrohrsänger (Acrocephalus arundinaceus *L.*) zustande, der hier und da auch als Rohrsperling bezeichnet wird. Er hält sich vorwiegend im Schilf und Rohr unserer großen Teiche auf, wo er, an den Stengeln meist etwas in die Höhe kletternd, manchmal in stundenlangem Dauersingen seine musikalischen Künste hören läßt. Der Gesang ist so eigenartig, daß ihn derjenige, der ihn nur einmal gehört hat, nicht wieder vergißt. Er zeichnet sich vor allem durch die Stärke des Klanges und die lautlichen Beimischungen, wie nicht minder durch ungewöhnliche Intervalle aus. Meist beginnt der Gesang mit mehrmaligem hartem Anschlag desselben Tones, um dann einen bedeutenden Sprung aufwärts zu

machen, und zwar bis zur Septime, die abwechselnd mit der Sexte in raschem Wechsel mehrmals zu Gehör kommt. Manchmal sinkt dieser Doppelschlag in der Tönhöhe ein wenig herab, oder man hört die Sexte und Quinte. Selten geht der Sprung bis zur Oktave hinauf, die mit einem leichten Vorschlagton in ähnlicher Weise angeschlagen wird wie der Grundton. In einem andern Falle wechseln übermäßige Quarte und Sexte oder Quinte und Septime. Freilich sind diese Intervalle häufig weniger rein als bei andern schon genannten Sängern, zumal sie durch die erwähnten lautlichen Beigaben — vor allem des k und r — recht getrübt werden. Wir wollen deshalb ausdrücklich betonen, daß wir der rein tonlichen Seite des Gesanges vom Drosselrohrsänger kein allzu großes Gewicht für unsere Zwecke beilegen, obgleich die Verbindung der einzelnen Intervalle zu Motiven eigenartig genug erscheint. Dagegen werden wir Gelegenheit haben, auf unsern Sänger noch einmal gelegentlich des Rhythmus zurückzukommen, wo zugleich Näheres über die Motive eingesehen werden kann.

Fast noch größere Schwankungen in der Tonsicherheit und der Klarheit der Intervalle läßt — nach unseren Erfahrungen — der Teichrohrsänger (Acrocephalus streperus *Vieill.*) erkennen. Dieser liebt besonders die kleinen Tonschritte, die er oft in einer ziemlich unreinen Weise zum Vortrag bringt; in den meisten Fällen ist man allerdings in der Lage, die Intervalle annähernd zu bestimmen. Im ganzen ist der Stimmumfang des Teichrohrsängers kleiner als der des Drosselrohrsängers. Die Septime, welche z. B. Voigt (l. c. S. 47) angibt, können wir uns nicht entsinnen gehört zu haben. Hiernach ist auch beim Teichrohrsänger das interessante Moment am Gesange der Rhythmus. Keinesfalls beobachtet man bei den beiden zuletzt genannten Sängern eine besondere Vorliebe für die Töne des Dreiklangs, wie dies bei früher genannten und im folgenden noch zu erwähnenden Sängern der Fall ist. Ebenso sind die harmonischen Verhältnisse der Motive in hohem Grade unbestimmt, wenn man auch bei

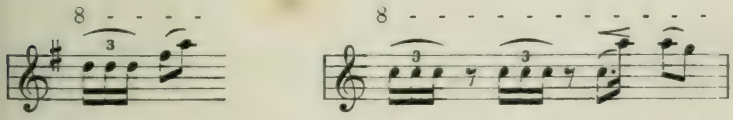
manchen Motiven, besonders bei denjenigen des Drosselrohrsängers, den Tonikadreiklang als Basis heraushört oder wie z. B. bei dem Motiv:



einen Wechsel zwischen Tonika- und Unterdominantdreiklang (A-dur) mit der Wechselnote gis annehmen möchte.

Wir verlassen deshalb die zuletzt genannten Sänger, auf die wir — wie schon erwähnt — weiter unten nochmals zurückkommen werden, und gehen nun zu solchen Sängern über, bei denen wir wieder mit mehr Recht von einer künstlerischen Seite des Gesanges in bezug auf die Intervalle und ihre Reinheit reden können.

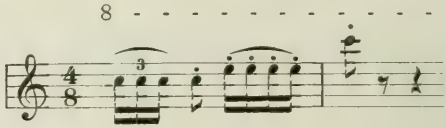
Wir nennen zuerst den Hänfling (Acanthis cannabina *L.*), der sich dadurch auszeichnet, daß er ebenso wie die später noch aufzuführenden Vögel individuelle Leistungen bez. Motive, die nicht der ganzen Art zu eigen sind und die mehr oder weniger aus dem Rahmen der Durchschnittsleistungen heraustreten, hören läßt. Bei vielen Hänflingen bemerken wir oft eine ganz besondere Vorliebe für einfache, unserm Tonsystem verwandte Intervalle. So verzeichnet z. B. Voigt[1] zwei Hänflingsmotive, von denen das eine die drei Töne des Durdreiklangs umfaßt, während das andere außer dem Grundton Quinte und Sexte enthält. Der Deutlichkeit wegen seien die Motive nachstehend wiedergegeben:



Dazu sei aus unserer eigenen Erfahrung noch ein Beispiel hinzugefügt. In Ober-Oderwitz verhörten wir einmal einen

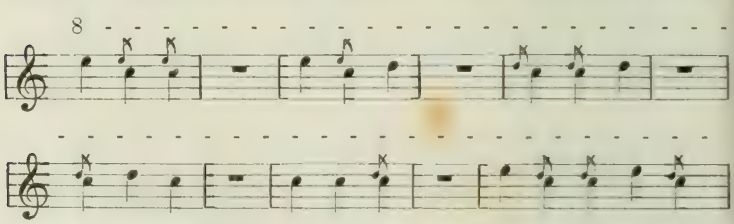
[1] l. c. S. 112.

Hänfling, der fast immer nur das eine Motiv sang, das sich aus Grundton, Terz und Oktave aufbaute:



Die Intervalle waren dabei stets so rein intoniert, daß wir sie selbst, trotz mancher Übung, nicht besser und reiner hätten pfeifen können.

Noch höher als die Hänflinge stehen aber betreffs der Reinheit der Intervalle — sofern wir sie an unsern Intervallen messen — einige Vertreter unserer Drosseln, was um so bemerkenswerter ist, als wir in dieser verhältnismäßig nicht sehr artreichen Gattung sehr verschiedene Stufen musikalischer Befähigung und Stimmausbildung wahrzunehmen vermögen. Wenig leisten z. B. die Wacholder- und die Weindrossel (Turdus pilaris *L.* und T. iliacus *L.*). Die Misteldrossel (Turdus viscivorus *L.*) dagegen bringt festere und bestimmtere Töne zu Gehör, die sich in der Hauptsache auf Grundton, Sekunde und Terz verteilen; dazu treten zuweilen leichte Vorschlagstöne. Im folgenden geben wir den Gesang der Misteldrossel wieder, wie ihn A. Voigt[1] aufgezeichnet hat:



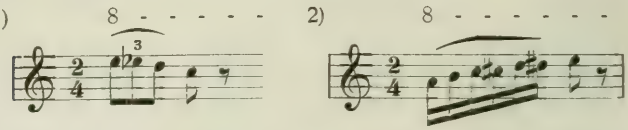
Daß die Töne nicht immer ganz rein klingen, dürfte zum Teil in der engen Lage und dem Einschieben der Vorschlagsnoten begründet sein.

[1] l. c. S. 35.

Demgegenüber marschieren die Singdrossel oder Zippe (Turdus musicus *L.*) und die Schwarzdrossel oder Amsel (Turdus merula *L.*) sowohl in bezug auf die Kraft, als auch rücksichtlich der Klarheit und Reinheit vieler Intervalle an der Spitze unserer einheimischen singenden Vogelschar. Freilich müssen wir hier vor allem betonen, daß im Kreise der singenden Zippen und Amseln eine ziemlich abweichende Begabung wahrzunehmen ist. Mag auch manche Differenz in den Leistungen auf die verschiedenen Altersstufen zurückzuführen sein, indem selbstverständlicherweise die Jungen erst allmählich zur Entfaltung ihrer musikalischen Fähigkeiten und Stimmmittel gelangen, so glauben wir doch anderseits durch mannigfache Beobachtungen die Bestätigung dafür erlangt zu haben, daß manche Vertreter der genannten Arten viel mehr zu leisten vermögen als andere. Auch die besten Sänger sind übrigens noch nicht ganz frei von musikalischen Unarten. Es ist, als ob sie in frühere Fehler zurückfielen. Ihr Gesang ist dann ganz regellos, scheinbar ohne jede Kontrolle; es kommen sogar manche Mißklänge zum Vorschein; wir hören schirkende, klangarme Tongebilde; solche schieben sich sogar plötzlich einmal zwischen klangschöne und klangreine Tongruppen ein; doch treten sie gegenüber den in jeder Beziehung so hochstehenden besten Leistungen derart in den Hintergrund, daß eine kurze Erwähnung genügt.

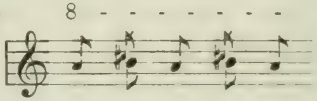
Verweilen wir nun zunächst etwas bei dem Gesang und den Intervallen der Zippen. Interessant dünkt uns da schon die Tatsache, daß sich hier, ähnlich wie im Gesange der Gartenlaubvögel und der Sumpfrohrsänger, deutlich zweierlei Formen unterscheiden lassen, die dadurch zustande kommen, daß die Zippen ihre Motive aus den zweierlei Tonschritten aufzubauen pflegen, die wir in unserer Musik unterscheiden und die auch von den Zippen in der Regel scharf auseinandergehalten werden. Manchmal reiht sie kleine Tonschritte perlschnurartig aneinander, die meist dieselbe Richtung entweder nach oben oder nach unten beibehalten. Wir nennen das die melodische

Tonfortschreitung. So hört man nicht selten von den Zippen folgende Motive:



Die Zippe wird zu einem kleinen Koloraturſänger. Allerdings müſſen wir zugeben, daß ſich die in ſolchen Tonreihen folgenden Intervalle nicht mit den unſrigen decken; die Kleinheit der Schritte und die Raſchheit, mit welcher derartige Motive meiſt vorgetragen werden, machen uns dies leicht erklärlich. Daß wir aber trotzdem zuweilen die Intervalle noch deutlich erkennen und beſtimmen können und daß ſie unſerm Tonſyſtem ſehr nahe kommen, zeigt das Motiv:

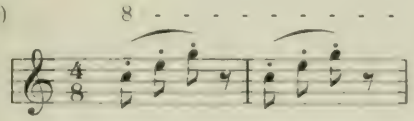
in welchem die einzelnen Töne ſich ſehr klar voneinander abſetzten und ſo klangen, wie ſie geſchrieben ſind. Eine anderes Mal hörten wir deutlich die Sekunde und als Vorſchlagston die Terz:



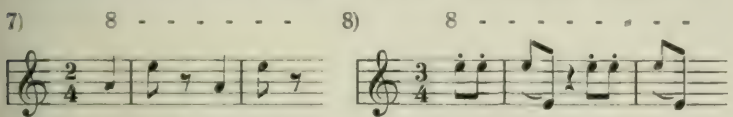
Auch im folgenden Zippenmotiv ſind die Intervalle ſehr klein:

Im großen und ganzen aber ſind melodiſche Motivbildungen bei der Zippe nicht ſehr häufig; vielmehr bevorzugt ſie Motive, bei denen ſie größere Tonſchritte ausführt, die ſich in erſter Linie mit den Intervallen unſeres Durdreiklangs decken oder ihnen ſehr nahe kommen. Wir bezeichnen ſolche Ton-

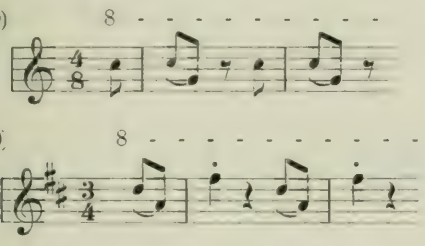
fortschritte als die harmonischen. Häufig besteht das Motiv überhaupt nur aus den Tönen des Dreiklangs, der zuweilen prachtvoll rein vorgetragen wird:



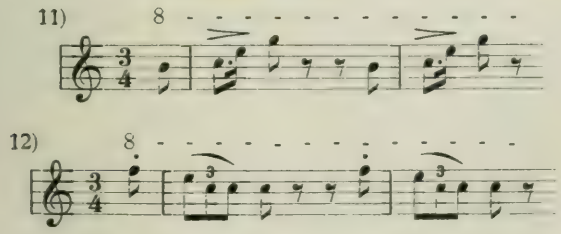
Manchmal hört man ferner die reine Quinte oder Oktave:



oder statt der Quinte die Unterquarte:

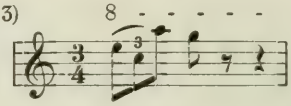


Auf höherer Ausbildungsstufe des Motivs erscheint weiterhin, wie bei der Motivbildung unserer Tonkünstler, vor dem Durdreiklang in aufsteigender Richtung als Auftakt die Untersekunde, oder in absteigender Richtung vor der Terz, ebenfalls als Auftakt, die Quarte:



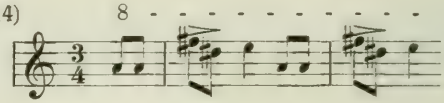
Auch die Sexte tritt hier und da deutlich und in reiner Intonation hervor, meist steht sie vor der Quinte, und zwar als Durchgangston, z. B. in dem folgenden reizenden Motiv:

13)



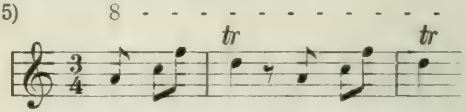
Selbständiger, d. h. als Hauptton, erscheint die Sexte, mit der übermäßigen Quarte als Durchgangston zur Quinte, in dem Motiv:

14)



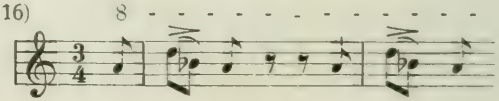
Man könnte meinen, daß die Sexte auch in dem folgenden, ganz eigenartigen Motiv, auftritt:

15)



wo das d durch Stärke und Länge des Tons, der etwas tremolierend erklingt, hervorgehoben wird. Das d wäre dann die Sexte der Tonika f. Doch liegen hier die Verhältnisse wohl anders, und das bringt uns auf die harmonische Seite der Tonkunst unserer Zippen. Zahlreiche Motive dieser Sänger bauen sich auf sehr einfacher, harmonischer Basis, nämlich — wie schon angedeutet — auf dem Dreiklang der Tonika auf. Entweder beobachten wir nur die Töne des eigentlichen Dreiklangs, oder es treten Durchgangstöne hinzu. Ferner können wir deutlich Dur- und Molldreiklang unterscheiden; letzteren erkennen wir in dem Motiv:

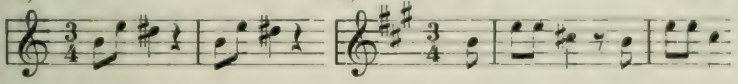
16)



Schließlich treten neben neben den Tönen des Tonikadreiklangs weitere Töne auf, die wir auf eine andere Basis beziehen bez. einem anderen Akkord als dem Tonikadreiklang zuweisen müssen. Wir stoßen auf Harmoniewechsel, ja sogar auf Wechsel des Klanggeschlechts.

In dem Motiv Nr. 15 müssen wir doch wohl einen Wechsel der letzteren Art erblicken, und zwar von dem Durdreiklang der Tonika f zum Molldreiklang der Tonika d; der Ton d erscheint hiernach nicht als Sexte, sondern als Oktave des Grundtons[1]. Harmoniewechsel zeigen ferner die Motive:

17) 8 - - - - - - - - - 18) 8 - - - - - - - - - [2]



Selbst in den Beispielen 6 und 7 kann man, falls man die Auftakte nicht als Durchgangsnoten betrachtet, auf Harmoniewechsel schließen. In Nr. 11 gehört das h wohl zum Dominantdreiklang (auf g), der — wir erhalten dadurch einen echten authentischen, wenn auch unvollkommenen Schluß — in den Tonikadreiklang (auf c) übergeht. In Nr. 12 haben wir dagegen einen Plagalschluß (Unterdominantdreiklang — Tonikadreiklang) vor uns oder gar eine echte Schlußkadenz: Auflösung des Dominantseptimenakkords (auf g) in den tonischen Dreiklang (auf c).

So sehen wir, daß die rein tonlichen Verhältnisse und deren harmonische Unterlagen trotz einer sehr beachtenswerten Mannigfaltigkeit bei manchen Zippenmotiven die denkbar einfachsten sind. Sowohl die Intervalle, als auch die ihnen entsprechenden Akkorde und deren Folgen, wie nicht minder die Unterscheidung der Klanggeschlechter stimmen mit den ent-

---

[1] Wir wollen hierbei nicht unerwähnt lassen, daß noch andere harmonische Deutungen des Motivs möglich sind, doch liegen sie bei der sonstigen harmonischen Einfachheit der Zippenmotive zu fern.

[2] Hier könnte man allerdings auch einen Wechsel zwischen Dur und Moll annehmen.

sprechenden Tatsachen in unserer Tonkunst überein, und zwar vielfach in einem so hohen überraschenden Grade, daß es den Anschein erweckt, die betreffenden Singdrosseln hätten in den Elementen der Musiktheorie bez. Harmonielehre erfolgreichen Unterricht genossen!

Und nun einiges über die tonlichen Gebilde der Amsel und die darin vorkommenden Intervalle:

Von vornherein müssen wir zugeben, daß von einer so häufigen, manchmal sogar regelmäßigen Reinheit der Intervalle, wie wir sie bei der Zippe angetroffen haben, im allgemeinen bei der Amsel nicht die Rede sein kann. Es ist, als hätte die Treffsicherheit der Amsel unter der freieren, rubatoartigen, oft auf- und niedersteigenden Vortragsweise der Motive stark zu leiden. Die Töne wechseln im allgemeinen fast ununterbrochen, und kaum irgendeinmal kann man sagen, daß die Intervalle der Grundakkorde in den Vordergrund treten wie bei der Zippe. Häufiger gehören die Intervalle der diatonischen Tonleiter an, wenn sich auch mehr oder weniger oft dissonante Intervalle beimischen, die aber noch weniger genau getroffen werden wie die andern. Dazu kommt, daß die Gesangsstrophen der Amseln meist länger sind als bei ihren Vettern, deren Motive durchschnittlich nur zwei bis vier Intervalle umfassen und nur durch Wiederholung eines Tones oder Intervalls etwas länger ausgedehnt werden. So folgen sich bei der Amsel oft sehr verschiedene und zahlreiche Intervalle, die sich auch im ganzen in weiteren Grenzen bewegen, so daß der Umfang des Amseltonregisters ungefähr eine Oktave und sogar darüber beträgt, während die Zippe sich meist auf den Raum einer Quinte oder Sexte beschränkt. Eigenartig ist vielen Amselmotiven das Drängen nach oben, so daß die höchsten Töne vielfach am Ende des Motivs stehen[1]. — Alles das macht es uns erklärlich, daß die Intervalle der Amsel im allgemeinen nur selten wirklich rein sind. Es scheint der

[1] Vgl. die folgenden Beispiele.

Amsel mehr darauf anzukommen, ihr Herz recht gründlich auszuschütten, als darauf, in welcher Form sie es tut[1]. Sie nimmt sich gleichsam keine Zeit, auf die Reinheit der Intervalle zu achten. Immerhin nähern sich diese sehr häufig denjenigen unseres Tonsystems derart, daß wir sie mit Hilfe unserer Notenschrift unter Nichtbeachtung kleiner Differenzen aufzeichnen können. Dieses oder jenes Intervall ist doch einmal ganz rein, und das erleichtert uns dann die klare Feststellung der übrigen Töne. Auf dieser Voraussetzung beruht es, daß Professor Oppel[2] nicht weniger als 72 Gesänge mit Noten aufzeichnen konnte, von denen er selbst sagt: „Die bei diesen Beispielen gewählten Vorzeichen bez. Tonarten sollen — wie ich ausdrücklich bemerken will — nicht etwa besagen, daß der Vogel sich wirklich an diese unsere künstlichen Dur- und Mollskalen halte. Die angegebenen Intervalle sollen vielmehr nur diejenigen bezeichnen, welchen das Gehörte hinlänglich nahe kam, um von unsern an jene (die Ton-)Skalen einmal gewöhnten Ohren als diese oder jene Stufe aufgefaßt zu werden. Für einen Ton, der z. B. zwischen c und cis lag, ist derjenige von beiden geschrieben worden, dem er am nächsten zu kommen schien." Auch von anderen Personen, Musikern vom Fach und Dilettanten, ist uns bekannt, daß sie zahlreiche Amselmotive mit unserer Notenschrift aufgezeichnet haben[3].

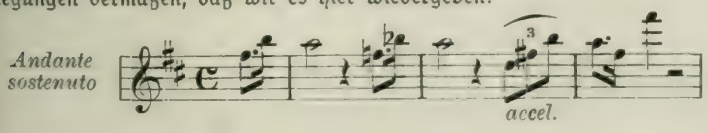
Um nun wenigstens ein einigermaßen entsprechendes äußeres Bild der Intervallbildung der Amseln und der daraus

---

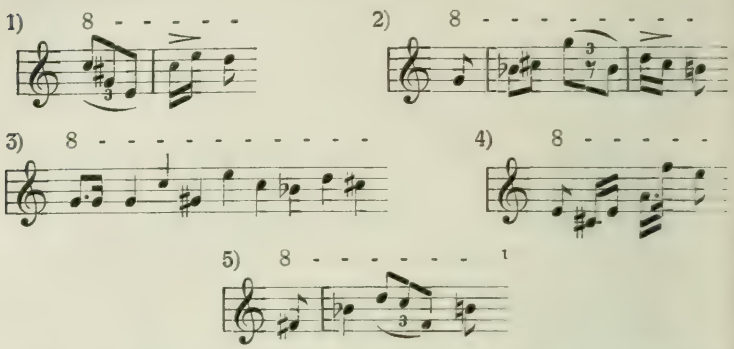
[1] Wir beobachteten z. B. Ende April 1907 eine Amsel, die reichlich 1½ Stunde lang fast ununterbrochen sang!

[2] l. c. S. 44 ff.

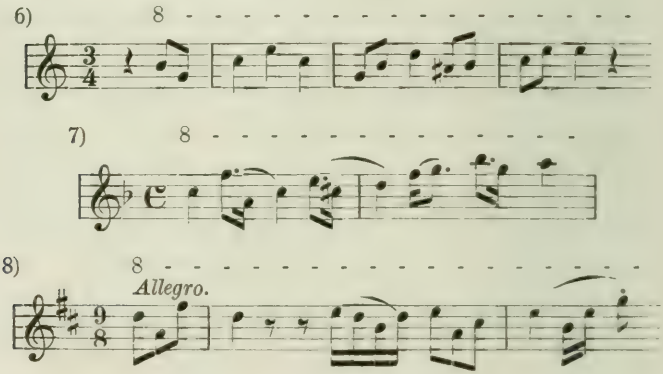
[3] So stellt uns z. B. Herr Prof. Dr. Riemann bei Drucklegung unserer Arbeit ein Amselmotiv zur Verfügung, das er schon im Jahre 1868 aufgezeichnet hat; es ist so bezeichnend und bestätigt unsere Darlegungen dermaßen, daß wir es hier wiedergeben:



sich aufbauenden Motive zu geben, seien ein paar der von uns niedergeschriebenen aufgeführt:



Ferner entnehmen wir den Oppelschen Aufzeichnungen folgende kleine Strophen:



Man wird leicht die besprochenen wesentlichen Unterschiede von den Zippenmotiven herausfinden. Dort setzen sich die meist sehr kurzen Motive aus wenigen, aber deutlich ausgeprägten Intervallen zusammen, hier dagegen vereinigen sich ganz ver-

[1] Wir betonen nochmals: Die Intervalle sind in den angeführten Motiven mehr oder weniger unrein; selbst die auf derselben Stufe verzeichneten Töne haben in Wirklichkeit nicht gleiche Höhe, sondern weichen voneinander ab, so daß die Notenaufzeichnungen nur ein annäherndes Bild der tatsächlichen Verhältnisse geben.

schiedenartige Intervalle zu längeren Tongebilden. Dort verteilen sich melodische und harmonische Tonfortschreitungen sehr häufig auf verschiedene Motive; in den Motiven der Amsel hingegen sind beide Tonfortschrittsarten miteinander gemischt. Dabei scheint es — was übrigens auch schon von anderer Seite beobachtet worden ist —, daß die Terzen und die etwas darüber hinausragenden Intervalle bei der Amsel im allgemeinen die bevorzugten sind. Vor allem aber sei darauf hingewiesen, daß es schwer sein dürfte, für die aufgeführten Amselmotive eine auf den einfachsten Akkorden und Akkordfolgen beruhende harmonische Basis herauszufinden. Wenn wir die Zippe betreffs der Einfachheit und Schönheit der Motive mit unsern älteren Klassikern, vor allem mit Mozart vergleichen könnten[1], so müssen wir die Amsel unsern Modernen an die Seite stellen, die mit den Harmonien und Disharmonien freier umgehen und daher das, was man seither als Melodie — in einem freilich etwas beschränkten Sinne — bezeichnete, mehr oder weniger in den Hintergrund rücken.

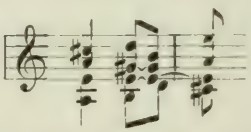
So wenig Positives sich hiernach für unsere Frage nach der Reinheit und harmonischen Einfachheit der Intervalle der Amsel aus unseren bisherigen Betrachtungen ergibt, so müssen wir demgegenüber auf weitere, mit strenger Objektivität beurteilte Erfahrungen hinweisen, die im Gegensatz zu dem bisher Gesagten ein für unsere Frage sehr günstiges Ergebnis liefern. Es gibt nämlich eine Anzahl Fälle, wo sich der Amselgesang nicht bloß hier oder da in einzelnen Intervallen, sondern im ganzen Motiv mit den Tonverhältnissen unserer Musik deckt. Kommt es bei etwaigen Wiederholungen dennoch einmal zu einer kleinen Abweichung, so ist der Fehler nicht größer, als wenn — wie wir schon bei der Zippe sagten — im Pfeifen geübte Menschen dasselbe Motiv vortragen würden. Bedenken wir ferner, daß auch unsere Intervalle, an die sich unser Ohr

[1] Dazu sei bemerkt, daß auch Beethoven mit besonderer Vorliebe seine Motive aus den Intervallen des Tonikadreiklangs aufbaute; siehe Reinecke: „Meister der Tonkunst", S. 175 ff.

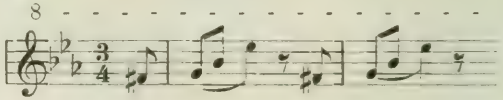
mehr oder weniger gewöhnt hat, infolge der gleichschwebenden Temperatur zum großen Teil gar nicht ganz normal erklingen, indem die Quinten zu klein und die Terzen zu groß sind, so wird es uns erst recht leicht, etwaige kleine Schwankungen zu übersehen.

Wir führen zunächst wieder ein Beispiel von Voigt[1] an. Im Monat Mai hörte er „tagtäglich vom First eines kleinen Wohnhauses herab unermüdlich die Melodie:

nie etwas anderes und dies Motiv so rein wie ein Mensch pfeift, ohne jedes Tremolieren". Hier haben wir alle Intervalle von der Sekunde bis zur Quinte, vorausgesetzt, daß wir sie auf den Grundton a beziehen. Wollen wir das Motiv harmonisch deuten, so haben wir wohl den Tonikadreiklang auf a vor uns, der durch zwei Umkehrungen des Dominantseptimenakkord zum Sextakkord auf cis übergeht:



Ein einfacheres Beispiel, aber ebenso rein, vernahmen wir anfang des Jahres 1906 im Dresdner Großen Garten. An einer Stelle, wo wir vorher nie etwas Ähnliches vernommen hatten, ertönte nach einigen weniger auffallenden Amseltönen das kleine Motiv:



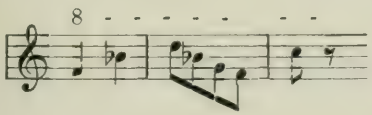
Es war, als hätte die Amsel urplötzlich — wie es ja auch bei genialen Menschen vorkommt — einen schönen musikalischen

[1] l. c. S. 31.

Einfall gehabt. Sie wußte sicher selbst nicht, woher er kam; doch gefiel er ihr derart, daß sie nicht wieder von ihm abließ. Über eine Viertelstunde lang schmetterte sie wohl mehrere hundert Male dasselbe Motiv vom hohen Baume herab. Die Pausen zwischen den einzelnen Wiederholungen waren manchmal so kurz, und die Schnelligkeit des Vortrags steigerte sich derart, daß sogar dann und wann ein Tönchen ausfiel oder ein kleiner Nebenton sich einschlich. Endlich brach die Amsel ab, sie flog herab zur Erde zur Nahrungssuche — und nie wieder haben wir das Motiv in jener Gegend zu hören bekommen. Wie gewonnen, so zerronnen!

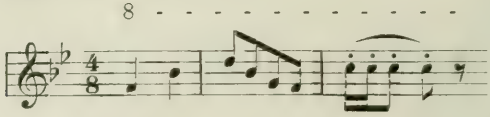
In diesem Beispiel sind die Intervalle und die harmonische Basis sehr einfacher Art, handelt es sich doch in der Hauptsache nur um den Tonikadreiklang auf es, während fis als untere Wechselnote vor g zu bezeichnen ist.

Den in jeder Beziehung interessantesten Fall tonreiner Motivbildung einer Amsel erlebten wir aber vor zwei Jahren an gleicher Stelle. Auch damals wurden wir plötzlich durch ein ganz neues Amselmotiv überrascht, das mit einer solchen Klangfülle vorgetragen wurde, daß alle Vorübergehenden wie gebannt stehen blieben und sich zunächst nach dem Menschen umsahen, der die auffallende Melodie pfiff. Dabei ließ die Amsel von dem Motiv nicht wieder los; sie verzichtete ebenso auf sonstige Beigaben. Ursprünglich erklang das Motiv freilich nur in der ersten Hälfte vollständig rein; die letzten Töne fielen etwas aus unserem Tonsystem heraus. Es klang vorwiegend:



Statt des letzten Tones hörte man bisweilen einen etwas heiseren Triller. Aber nach einiger Zeit des Probierens —

Probieren geht eben über Studieren — nahm das Motiv die folgende entzückende Form an:

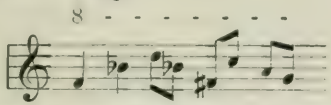


und nie wieder ist die Amsel von dieser Form abgewichen. Mit einer die Zuhörer in Staunen versetzenden Sicherheit drang das Motiv aus der kleinen Kehle hervor, ungezählte Male hintereinander, Tag für Tag ohne Fehler. Da plötzlich — es mochte wohl ungefähr eine Woche seit dem ersten Erklingen dieses Motivs verstrichen sein — vernahmen wir von demselben keine Spur mehr, daß wir hätten meinen können, die Amsel sei gestorben oder eingefangen worden. Doch gelang es uns später einmal, durch Vorpfeifen eine Amsel — es war sicherlich unser Sänger — zu einer vollständigen, wenn auch leisen Wiederholung zu bewegen. Es geschah einmal und nicht wieder[1].

Einen höchst eigenartigen Nebenumstand dürfen wir hierbei nicht unerwähnt lassen. Anfangs hielt nämlich die Amsel vor den falschen Tönen etwas an, als scheue sie sich selbst, falsch zu singen; ja, sie begann dann oft sogar von vorn. So erhielt man schließlich den Eindruck, als habe sich die Amsel kraft eines gewissen in ihr schlummernden Gefühls für das, was musikalisch richtig und schön ist, selbst durchgerungen! — Und wie schön ist nun das Motiv; wie herrlich fällt es in die Ohren und wie vermag es uns zu fesseln; welch freudigen Widerhall weckt es in uns! Und dabei nichts Unnatürliches,

[1] Bemerkt sei hierzu, daß auch Oppel (l. c. S. 56) darauf hinweist, daß die Amsel „nicht selten gewisse Lieblingsmelodien hat, deren wesentliche Form sie mehrere Tage, ja wochenlang ... beharrlich beibehält". Oppel fährt dann fort: „Was damit übereinstimmt ist der Umstand, daß man nicht selten ein Individuum ein und dieselbe Weise bald mit, bald ohne kleine Variationen, vielfach wiederholen hört, gleichsam als wolle es dieselben einüben."

nichts Außergewöhnliches in den Intervallen und Harmonien. Haben wir es hier doch in erster Linie mit harmonischen bez. konsonanten Tonfortschritten zu tun, die eine Terz, Unterterz und Unterquarte der Tonika (B-dur) und eine Quinte des Dominantdreiklangs umfassen, in den der anfängliche Tonikadreiklang übergeht. Wie prächtig wirkt allein das wohl als Wechselnote aufzufassende g! Die ganze Sache kommt aber dadurch in ein noch interessanteres Licht, daß wir schon im Jahre vorher und in dem gleichen Jahre an einer etwas entfernteren Stelle des Großen Gartens eine andere Amsel hörten, die fast immer nur das eine, aber besonders in der zweiten Hälfte unreine Motiv sang:



Die Verwandtschaft dieses Motivs mit dem obigen springt so sehr in die Augen, daß man auf eine nähere Verwandtschaft der betreffenden Sänger schließen muß; jedenfalls handelt es sich hier um Vater und Sohn. Die Begabung hätte dann in der jüngeren Generation eine ganz besondere Höhe erreicht, um weiterhin freilich wieder in einen gewissen Normalzustand oder gar darunter herabzusinken — wenigstens haben wir später von einer entschieden vorhandenen jüngeren Generation auch nur annähernd Schönes nicht gehört. — Wer dächte hier nicht an ähnliche Verhältnisse bei uns Menschen?

Damit sei's genug von den einfachen tonlichen Verhältnissen der Vogelstimmen und von den gegebenenfalls dabei in Betracht kommenden harmonischen Beziehungen der Töne zueinander. — — —

Es ergibt sich aus all den diesbezüglichen Ausführungen klar und deutlich, daß zwar die meisten Vogelmotive in der Intervallbildung sehr frei sind, daß sie keinerlei bestimmte Regeln erkennen lassen und daß die Intervalle ebenso häufig innerhalb eines unserer Halbtonschritte als zwischen zwei benachbarten beliebigen Ganztonschritten liegen können. Dem-

gegenüber gibt es jedoch zahlreiche Vogelmotive, bei denen wir in außerordentlich hohem Grade an die Intervalle unserer Tonkunst erinnert werden, so daß ein wesentlicher Unterschied überhaupt nicht auffindbar ist. Dies ist um so auffallender, als in den betreffenden Motiven nicht etwa nur eins oder das andere Intervall rein ist; vielmehr ist in der Regel das ganze Motiv aus reinen Intervallen zusammengesetzt. Es dürfte dies mit anderen Verhältnissen in Verbindung stehen; wir vergegenwärtigen uns, daß die tonreinsten Motive alle mehr oder weniger kurz sind. Gehen wir von jenen kurzen Vogelmotiven aus, deren Intervalle noch ganz unrein sind, so scheint deren Weiterentwicklung bez. Vervollkommnung nach zwei ganz verschiedenen Richtungen erfolgt zu sein: Einmal nach der Seite der Länge der Gesänge, indem diese sich immer mehr ausdehnten aber die Unreinheit der Intervalle beibehielten, das andere Mal nach der Seite der Klarheit der Gesänge, wobei die Intervalle immer reiner wurden, während die Länge der Motive sich kaum veränderte. Wir erinnern beispielsweise einerseits noch einmal an das lang ausgesponnene Gezwitscher der Schwalben und an die tonlich unklaren Gesänge mancher Grasmücken, anderseits dagegen an die kurzen, aber tonreinen Motive der Zippen und mancher anderer musikalisch begabter Sänger. Es ist, als wäre die Reinheit der verhältnismäßig wenigen Intervalle an Stelle der Länge der Motive getreten. Die außerordentlich nahe Verwandtschaft der Intervalle solcher tonklarer und tonreiner Motive mit den unsrigen wird um so bemerkenswerter, als sie sich vielfach auf einer sehr einfachen harmonischen Basis aufzubauen scheinen und in ihrer Aufeinanderfolge gewissen, meist sehr einfachen und allgemein üblichen Akkordfolgen entsprechen, die wir gern als höchsteigene Produkte unseres menschlichen Kunstschaffens, und zwar noch dazu eines solchen der neueren Zeit betrachten. So sind viele der oben wiedergegebenen tonreinen Motive im wahren Sinne des Wortes melodiös, wie es z. B. unsere Volkslieder sind.

Hiermit schließen wir unsere Betrachtungen über die Intervalle und etwaige harmonische Verhältnisse in der Vogelmusik und gelangen nun zu weiteren, für die Frage nach der Kunst im Vogelgesang fast noch bedeutungsvolleren Untersuchungen.

Ein Blick auf die verschiedenen, oben angeführten Motive genügt, um zu erkennen, daß in den tonlichen Gebilden der kleinen Vogelkomponisten auch dasjenige Moment eine große Rolle spielt, das wir oben als einen wesentlichen Faktor aller Musik bezeichnet haben und das dem Motiv eigentlich erst das volle Leben einflößt: der Rhythmus.

Dieser kommt in unserer Musik bekanntlich dadurch zustande, daß gleich oder verschieden lange Töne in gegenseitige Verbindung treten. Dabei herrscht das Gesetz, daß jeder längere Wert in der Regel in zwei kürzere, aber gleich lange Werte zerfällt. Demnach unterscheiden wir Ganze, Halbe, Viertel, Achtel usw. Zerlegen wir jedoch eine längere Note in drei kleinere Einheiten, so sprechen wir von Triolen. Doch gibt es auch Quintolen usw., die allerdings von seiten unserer Komponisten sehr selten angewendet werden [1].

Der Rhythmus im Vogelgesang

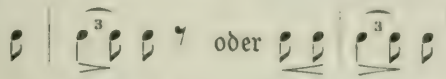
Beachtlich scheint uns vor allem die Tatsache, daß die Entwicklung des Rhythmus im Kreise der Vogelsänger keineswegs gleichen Schritt hält mit der mehr oder weniger starken Entfaltung des tonlichen Elementes an sich. Es gibt verschiedene sehr gute Sänger, welche die abwechslungsreichsten Liedchen hervorbringen, denen jedoch jede ausgeprägte, rhythmisch einheitliche Grundlage fehlt. Es sei nur an die Schwalben, Lerchen und an manche Grasmücken erinnert. Der Gesang gleicht in solchen Fällen einem ungezwungenen Plaudern. Es erklingen aus den kleinen sangeslustigen Kehlen ungezählte kürzere und längere Töne, aber

[1] Vgl. unten S. 88 ff. und S. 117 ff.

die verschiedenen Längen stehen in keinerlei gesetzmäßiger Beziehung zueinander, und der Wechsel derselben ist völlig regellos. Etwas rhythmischer ist schon der Gesang des Fitislaubsängers, wo die einzelnen Töne annähernd gleich lang sind, so daß das von Voigt (l. c. S. 39) gegebene Schema, nicht aber das Notenbeispiel die wahre Sachlage trifft. Ganz gleich lang sind die Töne im Goldammermotiv; nur der letzte Ton, der sich selbst manchmal rhythmisch etwas absetzt, wird oft länger gehalten. Auch in den Gesängen anderer Vögel, die in der Hauptsache denselben Ton beibehalten, finden wir meist keine besondere rhythmische Gliederung, nur daß eine solche gleich hoch verlaufende Tonkette hier moderato, dort allegro, und von einem dritten Vogel gar presto vorgetragen wird. Da, wo der Ton in annähernd gleichen Schritten abwärts fällt oder aufsteigt, bemerken wir ebenfalls noch keine auffallende Rhythmik, keine Gliederung der Hauptwerte in Unterwerte. Wir denken hierbei nochmals an das glüglüglü des Grünspechtes und an das kjäkjäkjä des Wendehalses. Forschen wir deshalb weiter nach Gesängen, die einen abwechselnd geordneten Rhythmus zeigen, so finden wir, daß wir von einem solchen besonders dort sprechen können, wo nicht zahlreiche Töne bez. Intervalle bunt miteinander wechseln oder wo nicht alle in derselben Höhe erklingen bez. in gleichmäßigen Intervallen auf- oder absteigen, sondern wo wenige aber deutlicher ausgeprägte Intervalle zu einer mehr oder weniger feststehenden Form, zu einem Motiv verschmelzen. Die Intervalle brauchen sich deshalb natürlicherweise nicht mit den unsrigen zu decken, wenn wir auch nicht leugnen können, daß, je klarer und unsern Intervallen ähnlicher die Vogeltöne sind, desto bestimmter, ausgeprägter und abwechslungsreicher die betreffenden Rhythmen zu sein pflegen[1]. So stoßen wir schon dort auf einen sehr

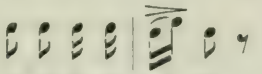
[1] Doch wollen wir hiermit keine bestimmte Regel aussprechen; im Gegenteil ist uns bei unseren Beobachtungen nur zu klar geworden, daß

schönen Rhythmus, wo zwar das tonliche Element gegenüber dem lautlichen noch ziemlich stark zurücktritt, wo aber das Motiv sehr kurz ist, wie z. B. bei der Ringeltaube (Columba palumbus *L.*). Das Ruckſen derselben läßt sich leicht durch nachstehende rhythmische Wertzeichen darstellen:



Besonders sei darauf hingewiesen, wie bei diesem Motiv die Zwei- und Dreizähligkeit wechseln, was doch schon einer hohen Stufe rhythmischer Entwicklung entspricht.

Einen sehr schönen Rhythmus — trotz tonlicher Unbestimmtheit — zeigt ferner das reizende Gesangsmotiv des kleinen Baumläufers (Certhia familiaris *L.*), den man infolge seiner Kleinheit und der Unscheinbarkeit seines Gefieders eher zu hören als zu sehen bekommt. Schon im zeitigen Frühjahr ertönt sein Ruf:



Noch bestimmter und schärfer ist der Rhythmus bei der Wachtel (Coturnix communis *Bonn.*), deren bekannter Schlag die folgende rhythmische Gestaltung hat:

Dies leitet nun über zu den schönsten und reizvollsten und trotz ihrer Einfachheit so fesselnden rhythmischen Verhältnissen der-

das Aufstellen einer ganz allgemein gültigen Regel betreffs dieser oder jener Frage des Vogelgesangs ein Ding der Unmöglichkeit ist.

[1] Voigt gibt (l. c. 183) den Hauptton auf gruh wohl zu lang an, vor allem im Vergleich mit der vorhergehenden Note.

[2] Wie scharf werden von dem kleinen, versteckt lebenden Vogel sowohl die genaue Dreizähligkeit des Taktes als auch die punktierten Töne und die Pausen eingehalten!

derjenigen Vögel, die wir oben in bezug auf die Reinheit der Intervalle als die hervorragendsten Sänger bezeichnet haben. Wie herrlich ist hier — man vergleiche die Beispiele auf S. 40 und 131 — die Rhythmik der Kohlmeise! Wie scharf ist hier die Zwei- und Dreizähligkeit ausgeprägt, und wie prächtig setzen sich Viertel und Achtel voneinander ab!

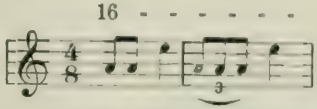
Viel höher aber stehen hinsichtlich der Rhythmik die bereits oben bei der Besprechung der Intervalle aufgeführten besten Sänger, vom Gartenlaubvogel bis zur Zippe[1]. Gewiß kommen hier überall — wir wollen das ausdrücklich betonen —, gleich wie wir bei den genannten Sängern ganz regellose Intervalle gefunden haben, auch Gesangsleistungen vor, die jedes bestimmten Rhythmus entbehren; es ist, als wenn die Phantasie der kleinen Vogelköpfchen sich aller Regeln entledigt hätte; doch wollen wir anderseits nicht unerwähnt lassen, daß viele dieser sehr freien Vorträge wohl den jugendlichen und unfähigen Sängern zugeschrieben werden müssen. Die älteren und vor allem die besseren Sänger flechten nur hier und da plaudernde rhythmiklose Strophen ein; im übrigen leisten sie in bezug auf Rhythmik ganz Hervorragendes.

Überall beobachten wir bei den in Rede stehenden Vögeln eine strenge Zweizähligkeit; die Viertel zerfallen in zwei Achtel, diese wieder in zwei Sechzehntel. In reichem Maße tritt aber auch die Dreizähligkeit, d. h. die Einteilung gewisser Werte in Triolen auf; besonders ist dies in den Motiven des Gartenlaubvogels und des Sumpfrohrsängers der Fall. Und so klar und deutlich werden die Triolen trotz eines sehr raschen Tempos ausgeführt, daß sie unser volles Erstaunen hervorrufen. Sehr interessant sind vor allem solche Fälle, wo — ähnlich wie im Rufe der Ringeltaube — die

[1] Betreffs der Beispiele sei auf die für die Intervallbildung der genannten Sänger angegebenen verwiesen, welche wohl genügen, um das im folgenden Gesagte zu bestätigen. Der Rhythmik des Drossel- und Teichrohrsängers, sowie derjenigen der Amsel wird eine besondere Betrachtung zuteil werden.

Zwei- und Dreizähligkeit miteinander verbunden sind; beide Einteilungen setzen sich deutlich voneinander ab, ohne daß in dem Rhythmus des gemeinsamen höheren Wertes die Spur einer Unregelmäßigkeit eintritt. Es sei nur ein Beispiel angeführt; Ein Gartenlaubsänger ließ mehrmals hintereinander den Ruf hören:

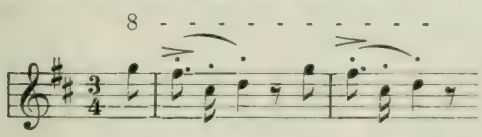
16 - - - - - -



Die vier Hauptzählzeiten hatten genau gleiche Länge. Ferner verweisen wir auf das dritte und vierte der auf der folgenden Seite aufgeführten rhythmischen Gesangsbeispiele vom Gartenlaubsänger. Übertroffen aber wurden die Leistungen z. B. durch den Gesang desjenigen Hänflings, der das auf Seite 50 wiedergegebene Motiv zu seinem Leitmotiv erwählt hatte. Die feine und streng durchgeführte Rhythmik fordert unsere aufrichtige Bewunderung heraus.

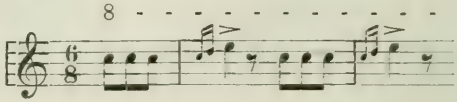
Weiter bemerken wir bei verschiedenen Motiven der oben erwähnten Sänger ähnlich wie im Motiv der Wachtel, daß einzelne rhythmische Werte wie durch eine Art Punktierung genau um die Hälfte ihres Wertes verlängert werden, ohne daß dadurch die Rhythmik des Ganzen gestört wird, was natürlich den Reiz des Motivs wesentlich erhöht. Auch hier nur ein Beispiel: Eine Zippe sang uns oft das reizende Motiv vor:

8 - - - - - - - - - -

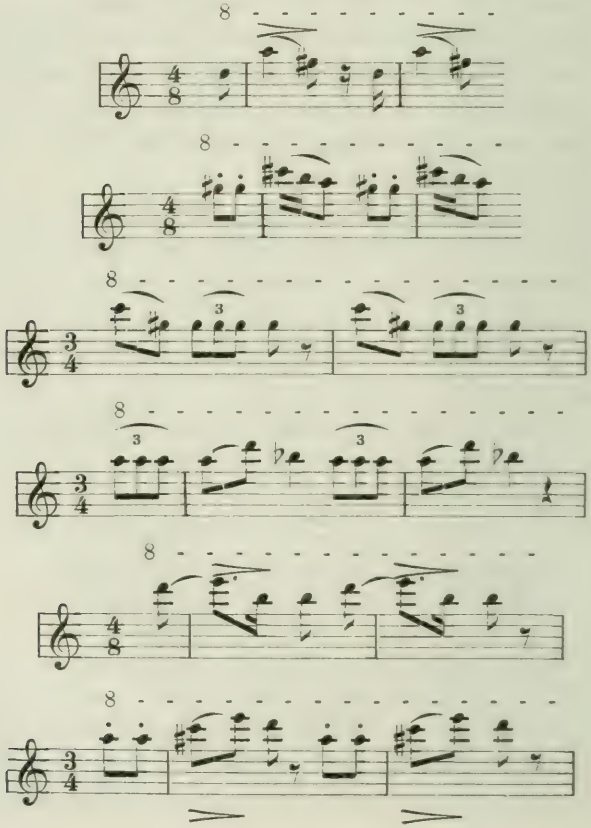


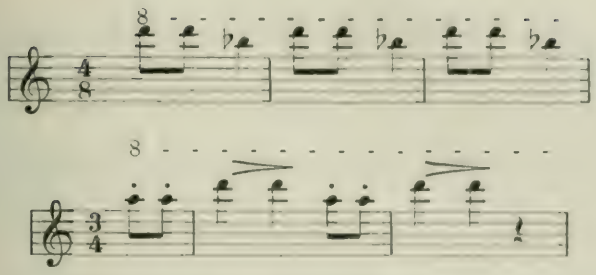
Selbst die Pausen ordnen sich betreffs ihres Wertes genau den Verhältnissen der Notenwerte unter, was wir ebenfalls als eine ganz beachtliche Tatsache hervorheben wollen. Hier und da stoßen wir auch auf sehr fein ausgeführte Vorschlagstöne, die sich deutlich als solche von den regelrechten

Notenwerten abheben. So hörten wir — wiederum von einer Zippe — sehr oft das lebensfrohe Motiv:



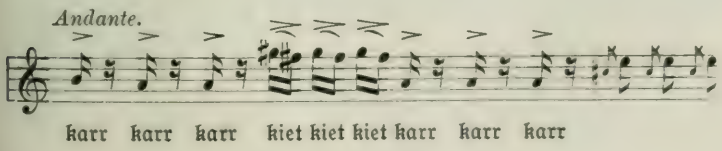
Um schließlich die Vielseitigkeit des Rhythmus bei den genannten Sängern noch mehr zu beleuchten, seien den bereits auf Seite 42 u. ff. angeführten Motiven des Gartenlaubsängers folgende hinzugefügt, die wir einmal in verhältnismäßig kurzer Zeit einem Sänger in der Dresdner Bürgerwiese abgelauscht haben; das Tempo war vorwiegend Presto.

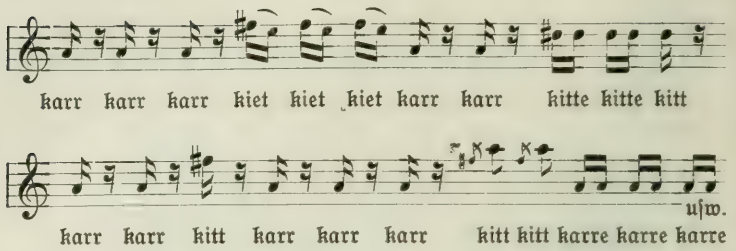




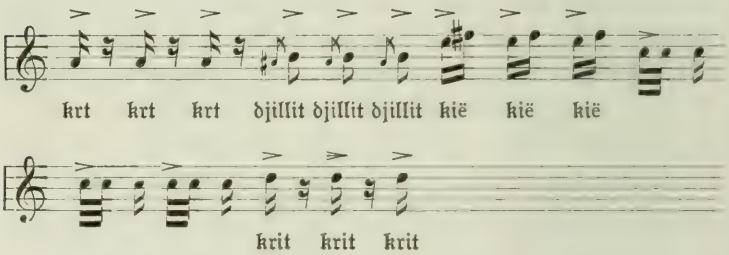
Welch eine Vielseitigkeit, Bestimmtheit und Klarheit in der Rhythmik des genannten kleinen und unscheinbaren Sängers! Die einzelnen Intervalle dürften überall der Wirklichkeit entsprechen, wenn sie auch nicht immer so rein erklangen, wie die Noten ausdrücken.

Ein besonderes Wort müssen wir — worauf wir schon weiter oben hingewiesen haben — der Rhythmik des Drosselrohrsängers widmen. Nicht zufrieden damit, daß er in den einzelnen Strophen den Zählzeiten genau gleiche Länge gibt, behält er trotz einer mehr oder weniger starken Veränderung der einzelnen Strophen und trotz der Verschiedenheit der Einteilung der Hauptzählwerte in Unterwerte dauernd eine derartige Gleichheit der Hauptzählzeiten bei, daß man aufs höchste davon überrascht wird, wenn die Gewissenhaftigkeit des Drosselrohrsängers auch nicht so weit geht, daß man, wie Voigt l. c. Seite 47 sagt, auf seinen Gesang ein Metronom einstellen könnte. Die Versuchung zu Voigts Angabe liegt allerdings sehr nahe, sofern nämlich der Drosselrohrsänger die Hauptzählzeiten in der Regel durch harten und zuweilen etwas stakkatoartigen Anschlag der betreffenden Töne auffallend hervorhebt. Im folgenden geben wir ein Beispiel dieses Rhythmus in seiner reinsten Form:

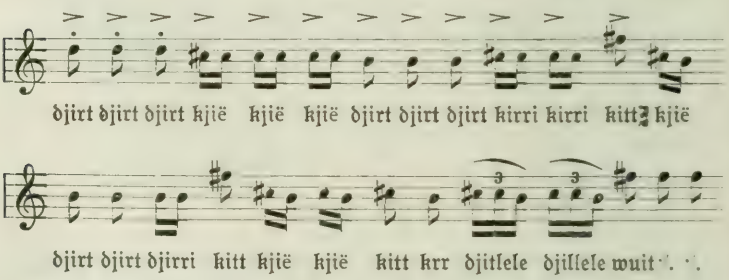




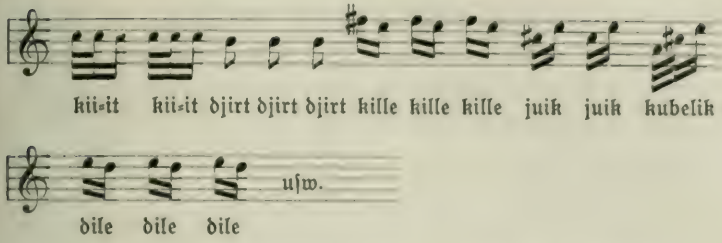
Ganz ähnlich liegen die Verhältniſſe beim Teichrohrſänger. Er hält ebenfalls den gegenſeitigen Abſtand der Hauptzählzeiten gleichmäßig inne, und zwar nicht nur innerhalb einer Strophe, ſondern während des ganzen Geſanges. Daß keine Regel ohne Ausnahme iſt, wird allerdings auch hier beſtätigt. Den Geſang des Teichrohrſängers haben wir u. a. folgendermaßen aufgezeichnet:



An anderer Stelle[1] haben wir den Geſang in nachſtehender Weiſe zu Papier bringen können:

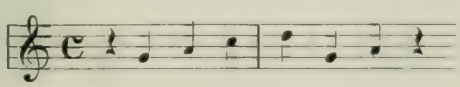


[1] Bei Ragatz.

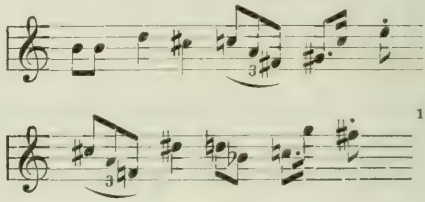


Betonen wollen wir hierbei nochmals, daß die Noten in diesen und in den vorhergehenden Beispielen die entsprechenden Intervalle nur teilweise genau, in den meisten Fällen dagegen sehr annähernd wiedergeben.

Und nun noch eine kurze Betrachtung des Rhythmus im Amselgesang. Wie bei den Zippen, so gibt es auch unter den Amseln Sänger, die in bezug auf Rhythmus noch sehr wenig Regeln kennen. Sie schlagen frei darauf los, bilden keine ausgesprochenen Motive, und das ganze Tongebilde, das sie auf einen Zug zusammenbauen, ist kaum schön zu nennen. Die Töne sind vielfach schirkend, hoch gelegen; dazu treten fast klanglose Geräusche, die jede Motivbildung zerreißen. Zwar kommt es meist zur deutlichen Unterscheidung längerer und kürzerer Töne, aber erst bei den guten Sängern treten die rhythmischen Werte, besonders rücksichtlich eines klaren gegenseitigen Verhältnisses, deutlich hervor. Scharf erkennt man dann Halbe, Viertel usw.: Vor allem sind bei der Amsel aber auch Triolen beliebt. Man findet sie mitten unter zweizähligen Werten, oder es besteht sogar nahezu das ganze Motiv aus Triolen. Sehr beachtlich erscheint uns die Tatsache, daß die rhythmischen Werte bei der Amsel in sehr verschiedener Weise zusammengestellt werden. Es gibt Amselmotive, die sich z. B. nur aus Vierteln aufbauen. So hörten wir u. a. eine Zeitlang das nachstehende Amselmotiv in überraschender Reinheit:



In anderen Fällen werden verschiedene Werte in buntem Wechsel vereinigt, wodurch eine gewisse Einfachheit und Symmetrie des Aufbaues, auf die wir u. a. bei den Zippenmotiven gestoßen sind, zerstört wird, wie z. B. in den Gesangsstrophen:



Amselmotive bieten nach der angedeuteten Seite hin mancherlei Überraschung. Während die Zippe in bezug auf Intervallbildung und Feinheit der Rhythmik ganz mozartisch singt, steht die Amsel — auch rücksichtlich des Rhythmus — mehr auf dem Boden der „Modernen", die ja betreffs des Rhythmus viel größere Freiheit und Wechsel lieben, als es ehedem der Fall war. Daß jedoch die Amseln sich bis zur strengen Klassizität, die den Begriff harmonischer Einfachheit in sich schließt, versteigen und rhythmisch entzückende Motive hervorbringen können, beweist vor allem das auf Seite 62 angegebene Beispiel. Wie herrlich steigert sich hier die Lebhaftigkeit des Rhythmus von den Vierteln durch die Achtel zu den Sechzehnteln, um dann auf den letzten zwei Achteln gleichsam einen Ruhepunkt zu finden! Aber auch von den anderen angeführten Amselmotiven sei nachdrücklich hervorgehoben, daß sie — teilweise wenigstens — einen so hoch entwickelten Rhythmus zeigen, daß wir einem gleichen Grade der Entwicklung erst auf der höchsten Stufe unserer musikalischen Kunstschöpfung wieder begegnen. Solche Momente können nicht genug betont werden.

Zum Schluß dieses Kapitels über die Rhythmik im Vogel-

[1] Die Noten deuten die Intervalle, wie aus früherem ersichtlich ist, nur annäherungsweise an.

gesang ein paar andere sehr beachtliche Tatsachen: Häufiger als man gewöhnlich denkt, werden von gewissen Vögeln zahlreiche kurze rhythmische Werte gleicher oder benachbarter Töne zu einem Tremolo oder zu einem Triller zusammengezogen. Wer dächte hier nicht an den Waldschwirrvogel, der seinen Gesang in ein Tremolo ausklingen läßt, das allerdings betreffs der Tonhöhe häufig etwas herabgeht. Ferner sei an den Tremoloteil im Gesang unseres Zaunkönigs (Troglodytes parvulus *L.*) und an den Hauptteil des Gesanges der Zaungrasmücke (Sylvia curruca *L.*) erinnert, der wegen des klappernden Klanges dem Vogel den Namen „Klappergrasmücke" oder „Müllerchen" eingebracht hat. Weiterhin sei auf den schönen Triller im Gesang der Heidelerche (Galerita arborea *L.*) und auf das schon erwähnte Tremolo im Gesang des Heuschreckensängers (Locustella naevia *Bodd.*) hingewiesen, das oft minutenlang anhält. Aber auch die Vögel, deren Gesang wir ausführlicher geschildert haben und die meist eine reichere Gliederung in der Rhythmik ihrer Lieder zeigen, lassen dann und wann trillerartige Gebilde hören. So vernahmen wir einmal von einer Zippe zu wiederholten Malen das Thema:

während ein Gartenlaubvogel gern das Motiv vortrug:

Nach alledem ergibt sich mit überzeugender Sicherheit, daß alle Einzelerscheinungen, die beim Rhythmus in unserer menschlichen musikalischen Kunst in Betracht kommen und von Bedeutung sind, auch in der Musik der Vögel angetroffen werden und in

reichem Maße ausdrucks- und wirkungsvolle Anwendung finden. Freilich gilt dies nur von einer beschränkten, aber immerhin sehr beachtlichen Anzahl von befiederten Sängern. Wie wir in der Frage der Intervallbildung bei verschiedenen Vögeln auf Anfänge stoßen, bei denen wir eigentlich noch gar nicht von einer gewissen Gesetzmäßigkeit und Bestimmtheit der Intervallbildung reden können, so gibt es auch zahlreiche Vögel, bei denen von Rhythmus im engeren Sinne nicht oder kaum gesprochen werden kann. Im großen und ganzen aber dürfte die Rhythmik in ihrer Entfaltung im Reiche der Vogelwelt auf einer noch höheren Stufe angelangt sein als die Intervallbildung, wenigstens sofern wir eine klare und auffallende Rhythmik schon dort finden, wo die Intervallbildung noch auf recht schwankenden Füßen steht. Meist allerdings besteht zwischen letzterer und der Rhythmik eine gewisse Parallele der Entwicklung: Die Rhythmik ist dort am stärksten ausgebildet, wo auch die Intervallbildung eine besondere Klärung und Sicherung erfahren hat, ganz besonders aber dort, wo sich die Intervalle der Vogelstimmen denjenigen unserer Musik in überraschend hohem Grade nähern.

Mit dem Rhythmus ist noch ein anderes Moment innig verknüpft, das mit ihm oft widernatürlich zusammengeworfen wird, anderseits aber schwer von ihm getrennt werden kann, das ist die Metrik. Ihr Wesen beruht in der Musik in erster Linie in der abwechselnd stärkeren oder schwächeren Betonung einzelner Töne. Bei Aufzeichnung der letzteren kommt dieser Unterschied dadurch zum Ausdruck, daß in der Regel vor den am stärksten hervorgehobenen Klang der Taktstrich gesetzt wird. Folgen sich in gewissen Abständen mehrere beschwerte Klänge und stehen zwischen ihnen soviel rhythmische Werte, daß ihre Summe immer denselben Betrag ergibt, so erhalten alle Takte gleich viel sogenannte Zählzeiten. Infolgedessen können wir den „Takt" am Beginne des ganzen musikalischen Satzes vorzeichnen; meist geschieht dies in Form eines Bruches, z. B. $^3/_8$, $^3/_4$ usw.

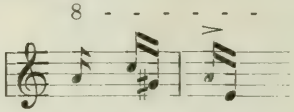
Die Metrik im Vogelgesang

Sehen wir uns die musikalischen Leistungen der Vögel unter Berücksichtigung des eben Gesagten an, so müssen wir zugeben, daß bei sehr vielen befiederten Sängern von einer Metrik im obigen Sinne nicht geredet werden kann. Einmal sind die tonlichen Äußerungen vieler Vögel zu einfach; sie bestehen nur aus einem Ton oder aus zwei Tönen, die entweder sehr rasch hintereinander angeschlagen oder durch Hinüberziehen des Tones miteinander verbunden werden; oder es werden zwar mehrere Töne angeschlagen, aber diese sind gleich stark betont. Wir erinnern z. B. nur an das völlig gleichförmige djilm, djelm, djelm, djilm . . . des Weidenlaubvogels, an das in viel rascherem Tempo vorgetragene glüglüglüglüglü des Grünspechts, sowie an den gleichmäßig klappernden Gesang des Goldammers. In den zuletzt angeführten Fällen haben wir es mit Gesängen zu tun, die sich ganz oder fast ganz auf denselben Ton beschränken und bei denen auch rhythmisch keinerlei Abwechslung festgestellt werden kann.

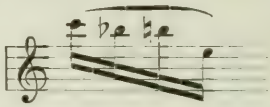
Aber bei einer sehr großen Zahl von Gesängen, ja sogar schon bei vielen kurzen Rufformen der Vögel beobachtet man nicht nur eine Spur der Metrik, sondern eine sehr bemerkenswerte Entwicklung derselben.

Wer zahlreiche Vögel mit musikalischen Ohren belauscht, wird sehr bald finden, wie deutlich hier und da die akzentuierten Töne hervortreten; er wird nie in Zweifel sein, wohin der Taktstrich bei Niederschrift des Vernommenen zu setzen ist und welche Töne als sogenannter Auftakt zusammengefaßt werden müssen. Sind die Motive sehr kurz und haben sie nur einen schweren Ton, so umfassen sie meist nur einen Teil eines Taktes, und die Bezeichnung der Taktart ist dann unmöglich. Wir erinnern hier z. B. an den bekannten Ruf des Pirols in seiner einfachen Form. In der Regel betont der Pirol mehr oder weniger scharf den vierten bez. vorletzten

Ton. Deshalb müssen wir den Ruf ohne Angabe des Taktes, aber mit Hinzufügung des Taktstriches folgendermaßen schreiben:



Besteht der Pirolruf nur aus den letzten vier Tönen, so dürfte Voigt mit seiner Schreibweise recht behalten, welcher das Pirolmotiv (l. c. S. 127) folgendermaßen aufzeichnet:

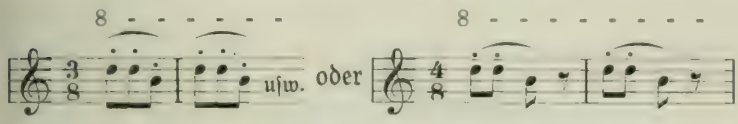


In der Tat liegt hier der Nachdruck häufig auf dem ersten Tone c.

In anderen Fällen werden durch Wiederholung eines Motivs kleine Sätzchen gebildet, die an die „durch regelmäßige Wiederholungen charakterisierte Periodik" in der Musik barbarischer Völker erinnern[1]. Dann können wir mit Hilfe der durch Pausen ausgefüllten Taktteile, die, wie wir mehrfach hervorgehoben haben, erstaunlicherweise sehr oft den rhythmischen Werten der Töne vollständig entsprechen, feststellen, welche Taktart dem Sätzchen zugrunde liegt. Schon bei dem einfachen Kuckucksruf, der mit ganz seltenen Ausnahmen immer nur zwei Töne umfaßt, hören wir deutlich eine ungleiche Betonung der zwei Töne heraus, und zwar in der Weise, daß der Nachdruck regelmäßig auf dem ersten Ton liegt. Da ferner zwischen den einzelnen Rufen dem Rhythmus derselben sich genau anpassende Pausen auftreten, so können wir, trotz der Kürze der Kuckucksrufe, die Taktart desselben genau angeben, wie wir dies weiter unten im zweiten Teile tun werden. Ferner wiederholt die Kohlmeise ihren bekannten Frühjahrsschlag regelmäßig mehrmals hintereinander. Dabei läßt

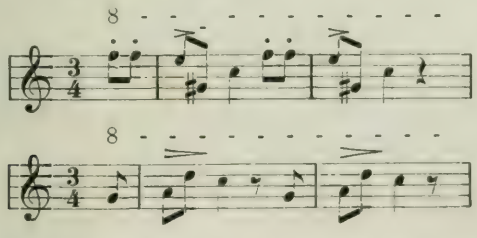
[1] Schüz: „Geheimnisse der Tonkunst", S. 14.

sie entweder bei besonderer Lebhaftigkeit die Pausen ganz weg, oder sie schiebt solche ein, die sich der allgemeinen Rhythmik des Motivs einordnen. So hörten wir z. B. innerhalb einiger Minuten dieselbe Kohlmeise den gleichen Gesang in Dreiachtel- und Vierachteltakt singen, und da immer der erste Ton des kleinen Motivs betont wurde, so ergaben sich folgende Schreibweisen des bekannten Frühlingsrufes der Kohlmeise:



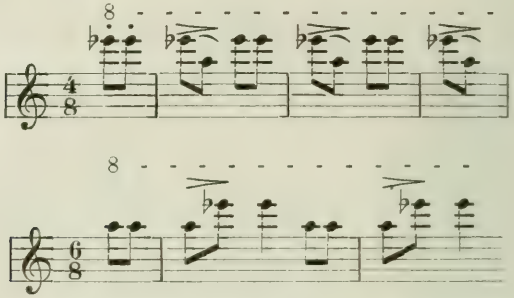
Wir machen schon hier darauf aufmerksam, wie auch in der Metrik der Vögel die Zwei- und Dreizähligkeit vorherrscht, können wir doch den Vierachteltakt als zweimalzwei-zähligen Takt betrachten.

In einer fast noch auffallenderen Weise läßt die Zippe ihre Motive, besonders wenn sie schärfer ausgeprägt sind, mehrmals hintereinander hören, und auch sie hält mit bewundernswerter Regelmäßigkeit die gleiche Betonung und denselben Rhythmus bis zu Ende bei, vor allem mit Einschluß der Pausen. Diese Tatsache allein setzte uns in den Stand, bei den zahlreichen von uns angeführten Zippenmotiven nicht nur den Taktstrich richtig zu schreiben, sondern auch die Taktart genau anzugeben. Wir verweisen in dieser Beziehung auf die schon oben auf den Seiten 52 u. ff angegebenen Beispiele, denen wir noch die folgenden beifügen:

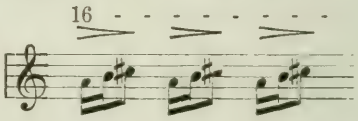


Jedes Beispiel zeigt seine eigene streng beibehaltene metrische Betonung und die dementsprechende Taktart.

Als nächsten Sänger, der gewisse Strophen taktsicher wiederholt, nennen wir den Gartenlaubvogel. Man hört von ihm u. a. oft die sich ähnlichen Motive:



Beide Taktarten werden deutlich auseinander gehalten. Im übrigen verweisen wir auch hier behufs näherer Aufklärung über die Taktarten des genannten Vogels auf die Beispiele Seite 42, 44 und 70. Manchmal freilich wird eine taktmäßige Einteilung des Gesanges vom Gartenlaubvogel sehr schwer, wenn nicht unmöglich. Gewisse Motivchen sind sehr kurz und bei dem Prestovortrage mehrfacher Wiederholungen der Motive ohne Pausen folgen sich dann die gleichstark betonten Töne so schnell, daß ihr gegenseitiger Abstand im Sinne unseres menschlichen Taktbegriffs wohl kaum als Takt bezeichnet werden kann. Wir erinnern beispielsweise an folgenden oft vom Gartenlaubvogel gehörten Schlag:



oder an nachstehende kleine Motive, die in der Regel ebenfalls mehrmals wiederholt werden:

Anderseits möchten wir gerade diese letzten zwei Motive als sehr interessante Tonschöpfungen des Gartenlaubvogels insofern bezeichnen, als sie die Entstehung des Taktes aus den einfachsten Anfängen bez. tonlichen Bestandteilen, vor allem aus der einfachen ungegliederten Zwei- und Dreizähligkeit heraus deutlich vor Augen führen.

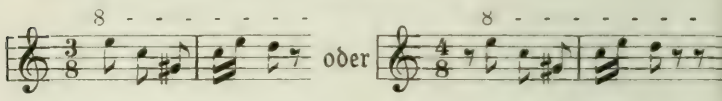
Im Anschluß hieran können wir uns betreffs des Sumpfrohrsängers kürzer fassen. Er läßt ebenfalls viele taktmäßig aufgebaute Liedchen hören, die durch mehrfache Wiederholung desselben Motivs zustande kommen. Zuweilen freilich sind auch hier die Motive so kurz, daß sie nur eine Zählzeit oder gar nur einen Teil einer solchen umfassen. Dann rücken die betonten Töne so nahe aneinander, daß die taktmäßige Einteilung der Strophe ebenso schwer bez. unmöglich ist wie beim Gartenlaubvogel, mit dessen Leistungen ja diejenigen des Sumpfrohrsängers auch im übrigen so außerordentlich viel Ähnlichkeit darbieten. Die hierher gehörigen Beispiele finden sich in genügender Anzahl auf den Seiten 46 und 47.

Interessant ist die Frage nach der Metrik bei dem Drosselrohrsänger und dem Teichrohrsänger. Von beiden Vögeln haben wir oben gesagt, daß ihre Rhythmik vor allem betreffs der Hauptzählzeiten sehr ausgeprägt ist, zumal da die entsprechenden Töne meist etwas hart angeschlagen werden. Trotzdem steht die Metrik hier auf schwächeren Füßen. Es kommt dies daher, daß die Hauptzählzeiten zu gleichmäßig betont werden. Kommt überhaupt eine Art Metrik zustande, so beruht dies auf der mehrmaligen Wiederholung eines und desselben Tones oder einer kleinen Tongruppe. Da den Wiederholungen oft die Zahl drei zugrunde liegt[1], so könnte man ja an Dreiviertel- oder Dreiachteltakt denken, aber anderseits schieben sich oft in den langanhaltenden, ununterbrochenen Gesang zwei- oder vierfache

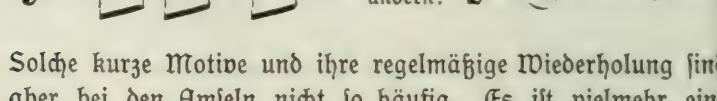
[1] Vergleiche die oben auf den Seiten 71 bis 73 angeführten Beispiele.

Wiederholungen gewisser kleiner Grundmotive ein, so daß auch unter dem eben angegebenen Gesichtspunkte von einer bis zur gleichmäßigen Taktgliederung durchgeführten Metrik beim Drossel- und Teichrohrsänger nicht gesprochen werden kann.

Eingehender müssen wir wiederum der Amsel gedenken. Wie schon Intervalle und Rhythmus bei einer großen Zahl der Motive recht frei gestaltet sind, so gilt dies nicht minder von der Metrik. Meist werden einzelne Töne gegenüber den anderen kräftiger hervorgehoben, und man weiß dann in kürzeren Motiven immer genau, welche Töne als Auftakt zusammenzufassen sind und welche den Haupttakt bilden[1]. Schlimmer dagegen steht es, wenn man die Taktart angeben will. Es wird dies dadurch erschwert, daß die Amsel besonders im Anfange ihrer musikalischen Gebilde leichte und schwere Taktteile weniger deutlich oder gar nicht unterscheidet. Man könnte demnach das nachstehende kleine Motiv ebensogut im Vierachtel- wie im Dreiachteltakt schreiben:



Anders wieder liegen die Verhältnisse bei den umfangreicheren tonlichen Gebilden der Amseln. Selten entstehen hier längere Phrasen durch Wiederholung kurzer Motive. In solchen Fällen kommt es zu einer gewissen Konstanz der Metrik, und die Taktgliederung gestaltet sich ähnlich wie bei den Zippenmotiven. So hörten wir von einer Amsel das Motiv:



Solche kurze Motive und ihre regelmäßige Wiederholung sind aber bei den Amseln nicht so häufig. Es ist vielmehr eine

[1] Vergleiche die schon oben auf den Seiten 58, 60 und 74 verzeichneten Amselmotive.

besondere Eigenart der Amseln, daß die meisten ihrer musikalischen Darbietungen statt der Gestalt kurzer Motive diejenige von längeren Themen annehmen, die gleichsam einen musikalischen Gedanken darstellen, der schon seine „charakteristische Physiognomie" zeigt. Dann überschreitet die Strophe sehr oft das Maß eines oder zweier Takte und zeichnet sich dadurch aus, daß in ihr keine unveränderte Wiederholung eines darin enthaltenen kleinen Motivs auftritt. Die Strophe bietet so einen fast fortwährenden Wechsel der Tonfolge. Nur in seltenen Fällen erfährt sie eine Wiederholung. Die kleine Vogelphantasie gefällt sich vielmehr in Neuschöpfungen. Dabei ist uns nun immer aufgefallen, daß dann auch eine planmäßige, sofort zu erfassende Gliederung in Takte in Wegfall kommt. Die Hauptzählzeiten werden ganz oder nahezu ganz gleichmäßig betont, mit anderen Worten: Die Amsel läßt besonders bei größeren Strophen die Metrik unbeachtet. Werden gewisse Töne betont, so erfolgt dies oft recht ungleichmäßig, so daß ungleiche Takte nebeneinander zu stehen kommen, falls man wirklich eine taktmäßige Einteilung vorzunehmen versucht[1]. Besonders bemerkt sei, daß von der Amsel leicht ein Takt mit fünf Zählzeiten gehört wird, doch sind solche Fälle sehr selten und wollen in Anbetracht des Umstandes, daß sich dann die Metrik völlig auflöst, nichts besagen. Im übrigen möchte ich mit Rücksicht auf das Gesagte die Befürchtung nicht unterdrücken, daß Oppel, der (l. c.) für sämtliche von ihm aufgezeichnete Amselstrophen die Taktart genau angibt, hierin wohl zu weit gegangen ist. Uns ist es nur in wenigen Fällen gelungen, die Taktart eines größeren Amselmotivs objektiv genau anzugeben; wir erinnern z. B. an das schöne, auf Seite 62 dargestellte Motiv.

[1] Wir können nicht unterlassen, hier darauf hinzuweisen, wie auch in der eben angedeuteten Beziehung die Amsel sich leicht unsern modernen Komponisten an die Seite setzen läßt. Wir denken dabei z. B. an Rich. Strauß und seine „Salome", wo trotz einfachen textlichen Vorwurfs sehr häufige Taktwechsel zu verzeichnen sind.

Im großen und ganzen aber können und müssen wir betreffs der Metrik im Vogelgesange die Tatsache feststellen, daß sie — wie schon die Intervall- und Melodiebildung und der Rhythmus — eine ganz beachtenswerte, auf alle Fälle höchst überraschende Stufe der Vervollkommnung erlangt hat. Insbesondere aber möchten wir hervorheben, daß auch in der Metrik der Vögel, wie schon im Rhythmus, entsprechend den Verhältnissen in unserer Tonkunst, die Zwei- und Dreizähligkeit unbedingt vorherrscht, ja, daß es unmöglich sein dürfte, z. B. eine wirkliche, durchgeführte Fünfzähligkeit hier oder dort im Vogelgesange aufzufinden[1].

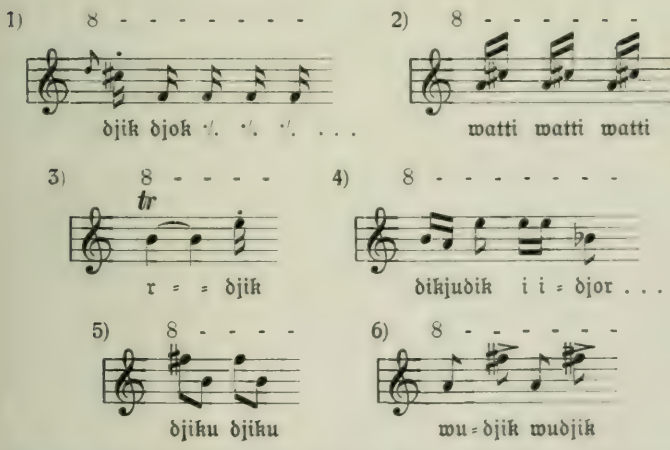
Wir haben bisher naturgemäß immer von einigen der hervorragendsten und leistungsfähigsten Sänger gesprochen. Aber sicherlich werden manche unserer verehrten Leser sich gefragt haben, warum wir noch nicht jenes Sängers gedacht haben, der von vielen als der herrlichste und begabteste aller Singvögel bezeichnet wird — wir meinen die Nachtigall (Erithacus luscinia *L.*). Wir beeilen uns, das nachzuholen, was über ihren Gesang von unserem Gesichtspunkte aus zu sagen ist. Dabei wird sich ergeben, daß sich die rein musikalischen Leistungen der Nachtigall keinesfalls mit denen andrer bedeutender Sänger messen können.

Vor allem spielen ausgeprägte Intervalle im Gesange der Nachtigall keine bemerkenswerte Rolle. In den meisten Fällen behält sie denselben Ton längere Zeit bei. Entweder schlägt sie ihn vielmals hintereinander an, oder sie läßt ein Tremolo hören; manchmal fügt sie kurze, kaum merklich abweichende Vorschlagstöne ein, oder sie zieht einen Ton zu einem benachbarten hinüber. Selbst bei größerer Entfernung verschiedener Töne ist das Intervall schwer zu bestimmen. Zudem tritt ein solches ziemlich plötzlich auf und wird ebenso rasch wieder verlassen, daß man kaum Zeit hat, es mit genügender Aufmerksamkeit ins Ohr zu fassen. Sicherlich nähern sich die

[1] Vgl. unten S. 88 u. ff.

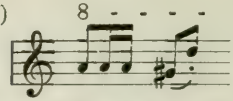
Intervalle des Nachtigallengesanges nur in geringem Grade den unsrigen. Mit Recht hat man sich deshalb bei der Charakterisierung des Nachtigallenschlages an die lautlichen Bestandteile desselben gehalten, die in den meisten Fällen recht deutlich hervortreten und die wir bereits oben Seite 13 teilweise wiedergegeben haben. Aus der häufigen Wiederholung derselben Silbe können wir schon schließen, daß auch der zugehörige Ton ebenso oft wiederholt wird. Nur z. B. während des Vortrags der oben zuerst angeführten Strophe, in deren Verlauf das a zu o wird, sinkt der Ton in zahlreichen kleinen Zwischenstufen allmählich um annähernd eine Quarte (von $\bar{\bar{d}}$ auf $\bar{\bar{a}}$). Natürlich tritt mit dem völligen Wechsel der Silben auch ein solcher der Tonhöhe ein, freilich ohne sicher bestimmbares Intervall, das vielfach wechselt.

Um wenigstens annähernd ein Bild von den tonlichen Verhältnissen und den Intervallen des Nachtigallengesangs zu geben, fügen wir ein paar der letzteren ein, ohne daß sich aber die Aufzeichnungen in bezug auf die Intervalle genau mit den Tatsachen deckten:



Sehr oft hört man, besonders nach dem Vortrag langgedehnter Noten, die Schlußfigur:

7) 8



deren Intervalle ebenfalls meist freier gestaltet sind, als die steifen Noten angeben.

Im ganzen dürfte der volle Tonumfang einer Nachtigall kaum mehr als eine Oktave betragen.

Es versteht sich natürlich von selbst, daß bei der Unklarheit der Intervalle ein harmonisches Verhältnis der Töne zueinander ebensowenig anzutreffen ist, wie eine Art Tonleiter, die den musikalischen Gebilden der Nachtigall als Basis dienen könnte.

Ähnlich unbestimmt liegen die Verhältnisse in bezug auf die Rhythmik des Nachtigallengesangs. Wie schon angedeutet und wie aus der obigen Aufzeichnung der lautlichen Bestandteile hervorgeht, setzen sich die fast ohne jede Unterbrechung vorgetragenen Strophen oder Touren, auf welche jedesmal eine mehr oder weniger ausgeprägte Pause folgt, aus verschiedenen Teilen zusammen, die unter sich einen recht abweichenden Rhythmus erkennen lassen. Auf ein Adagio setzt plötzlich ein Allegro ein, dann folgt ein Triller oder Tremolo, dann wieder eine ruhigere Phrase und darauf noch ein schnell vorgetragener Teil mit einem meist hoch gelegenen Ton als Abschluß. Innerhalb desselben Teils sind die Noten mit wenig Ausnahmen (vgl. obige Notenbeispiele) gleichwertig; oder die Nachtigall läßt ein allmähliches accelerando oder ein ritardando hören, dem sich vielfach ein wundervolles crescendo zugesellt. Besonders berühmt und charakteristisch ist vor allem jene Crescendo-Strophe mit den länger ausgehaltenen, aber derselben Stufe angehörigen Tönen am Anfang, bei deren vielfacher Wiederholung man keine Spur der Anstrengung der Nachtigall wahrnimmt, so daß man leicht in Zweifel darüber kommt, woher die Nachtigall die Kraft und den Atem nimmt, um diese Töne mit immer wachsender Stärke hervorzubringen. Nur selten werden einzelne rhythmische Werte in gesetzmäßiger

Weise in Unterwerte eingeteilt, wobei vorwiegend die Zweizähligkeit zugrunde liegt. Man vergleiche hierzu die eben angegebenen Beispiele 4 und 7.

Nach all dem kann selbstverständlich von einer ausgesprochenen Metrik, die eine engere Gliederung des Nachtigallenschlags und wohl gar eine taktmäßige Einteilung desselben zuließe, kaum die Rede sein. Ein regelmäßiger Wechsel zwischen betonten und unbetonten Tönen ist nahezu ausgeschlossen.

Es bleibt uns hiernach nur noch übrig, die Frage zu beantworten, welchen Eigenschaften es der Nachtigallengesang zu verdanken hat, daß er in zahlreichen gereimten und ungereimten Dichtungen zu allen Zeiten bis auf unsere Tage verherrlicht worden ist und die lauschenden Ohren andächtiger Zuhörer immer aufs neue zu erfreuen vermag[1]. An die Spitze stellen wir den schier unerschöpflichen Wechsel der Strophen, die fortwährend sich erneuernden Kombinationen der einzelnen Teile, die Variationen bez. Modulationen derselben, den Wechsel in der Tonlage der einzelnen Gebilde und in der Klangfarbe der Töne, vor allem auch das wundervolle crescendo der getragenen Töne, das uns der äußere Widerhall eines sehnsüchtigen Verlangens zu sein und Schmerz und Klage auszudrücken scheint. Dazu dann wieder das fröhliche Aufjubeln in gewissen Strophen: Kein Wunder, wenn man sich am Nachtigallenschlag nicht satt hören kann!

Alles das sind freilich Tatsachen, die zwar im allgemeinen die Vortrefflichkeit des Nachtigallengesangs dartun, die indes bei unseren Untersuchungen außer Betracht bleiben müssen, da letztere eben vorwiegend nur die rein musikalische Seite der Vogelstimmen zum Gegenstand haben. In dieser Hinsicht aber ergibt sich, daß der Gesang der Nachtigall betreffs

[1] Daß dem gegenüber eine Anzahl Schriftsteller den Nachtigallenschlag auch sehr geringwertig eingeschätzt und ihn mit dem Zirpen der Grillen oder gar mit dem Gackern der Hühner oder dem Quaken der Frösche verglichen haben, sei nur nebenbei bemerkt.

der Intervallbildung und der Entwicklung des Rhythmus keinesfalls die höchste Stufe unter den Vogelgesängen einnimmt, sondern daß die Nachtigall in ihren Darbietungen in musiktheoretischer Hinsicht von der Singdrossel und anderen Vögeln weit übertroffen wird. Die Nachtigall leistet das Hervorragendste auf dem Gebiete des Kunstgesangs und hier vor allem in der Dynamik. Wie großartig ist ihre Atemeinteilung, wie wunderbar ihr crescendo, sei es betreffs der einzelnen Töne oder einer ganzen Strophe. Wie staunenerregend ist ferner das so verschiedene Tempo der einzelnen Abschnitte ihres Gesanges! Alles in allem: Die Nachtigall ist in erster Linie Vortragskünstler, in zweiter Linie Komponist!

Und nun kehren wir noch einmal zu unseren früheren Ausführungen über den Rhythmus und die Metrik im Vogelgesange zurück. Unter Hinweis auf dieselben müssen wir noch einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen.

Der Rhythmus im höheren Sinne kommt, wie schon weiter oben dargelegt worden ist, dadurch zustande, daß wir betreffs der Länge der einzelnen Töne gewisse Einheiten bilden, die immer wiederkehren, d. h. der Einsatz der Töne muß sich im Verlaufe eines oder mehrerer Takte den gleichen Zählzeiten unter- und einordnen oder, wie Reimann in seinem „Katechismus der Kompositionslehre" sagt, „die Toneinsätze dürfen nicht in willkürlich schwankenden Absätzen erfolgen". Die Hauptzählzeiten gliedern sich dann meistens wieder in gleich lange Unterwerte, und zwar liegen diesen Unterteilungen die Zahlen 2 oder 3 zugrunde, so daß ein ganzer Ton in zwei Halbe, diese in je zwei Viertel zerfällt; oder das Ganze löst sich auf in Drittel, Sechstel, Neuntel. Die Metrik anderseits hängt von der stärkeren Betonung einzelner Töne ab; aber auch hier achten wir darauf, daß die Betonung möglichst regelmäßig nach zwei oder drei Zählzeiten erfolgt oder nach mehr Zählzeiten, vorausgesetzt, daß ihre Anzahl als Primfaktoren nur die Zahlen 2 und 3 aufweist. Durch diese Verhältnisse

kommt ja gerade der Zusammenhang von Rhythmus und Metrik aufs deutlichste zum Ausdruck, und der Takt gehört teils ins Kapitel der Metrik, teils in das des Rhythmus, in letzteres insofern, als hier immer gleichviel Zähleinheiten zu einem höheren Werte zusammengefaßt werden.

Es ist nun schon an sich bemerkenswert, daß man bisher in unserer Musik sowohl bei der Teilung der Hauptzählwerte in Unterwerte, als auch bei der Zusammenfassung mehrerer Hauptwerte zu Takten nur die Zwei oder Drei oder eine Zahl, deren Primfaktoren die Zahlen zwei bez. drei sind, in Betracht gezogen hat, und daß man diejenige Zahl, die durch Summieren der beiden genannten Grundzahlen entsteht — die Fünf — fast gänzlich vermieden hat. Nur hier und da stoßen wir einmal auf fünfzählige Takte, und in gleich seltener Weise werden rhythmische Zählwerte in fünf Unterwerte eingeteilt. Dabei wird jedoch jeder Zuhörer, an dessen Ohr derartig gegliederte Kompositionen vorüberziehen und der ein nur halbwegs entwickeltes rhythmisches Gefühl besitzt, die Fünfzähligkeit des Taktes oder einer rhythmischen Einheit als etwas Aufgezwungenes empfinden. Die Fünfzähligkeit entbehrt eben des natürlichen Charakters, sie macht stets mehr oder weniger den Eindruck des Gekünstelten, des Erzwungenen, selbst wenn sich der Komponist befleißigt, das Unnatürliche durch besondere Melodieführung und Harmonik zu verdecken.

Da dürfte es denn sehr interessant sein zu erfahren, daß wir in der Musik der Vögel auf die gleichen Verhältnisse stoßen wir in unserer Musik. Wir können dort zwar überall in ausgesprochendster und bestimmtester Weise die Zwei- und Dreiteiligkeit der einzelnen Zählzeiten wahrnehmen, wir finden ferner, daß feststellbare Takte zwei, drei, vier, sechs oder acht Zählzeiten umfassen, aber nach einer klar ausgesprochenen Fünfzähligkeit — sei es bei der Einteilung der Einheiten in Unterwerte, oder sei es beim Zusammenfassen von Einheiten zu Takten — sucht man in der Musik der Vögel vergebens. Wir haben gerade

nach dieser Seite hin unsere Beobachtungen sehr ausgedehnt, aber immer mit demselben angedeuteten Erfolg. Treten einmal Quintolen oder ein fünfzähliger Takt auf, so ist es auch sonst mit der Rhythmik bez. Metrik im Gesange des betreffenden Vogels nicht gut bestellt, oder wir müssen die Fünfzähligkeit in einzelnen Fällen als eine Art musikalischer Entgleisung des Vogels betrachten. — — —

Nach diesen kurzen Erörterungen, auf die wir weiter unten eingehender zurückkommen und an die sich einige ausführliche Betrachtungen anschließen werden, fahren wir zunächst in der Darlegung der künstlerischen Momente im Vogelgesang fort. Wir haben bisher die verschiedenartigen und verschiedengradigen Leistungen der Vögel auf dem Gebiete der Intervall- und Melodiebildung, der den Motiven zugrunde liegenden Harmonik, der Rhythmik und Metrik kennen und teilweise bewundern gelernt. Die Besprechung des Nachtigallengesangs hat uns aber gelehrt, daß noch andere Fragen betreffs der gesanglichen Darbietungen der Vögel zu berühren sind, die wir auch schon weiter oben übersichtlich gestreift haben. Dementsprechend wollen wir zunächst zu einer kurzen Betrachtung über

Das Tempo der Vogelgesänge

übergehen.

Es ist klar, daß bei der ungeheuren Zahl der Motive, bei der Vielseitigkeit ihres Rhythmus und ihrer Metrik, sowie bei dem ganz verschiedenen Charakter und Temperament der einzelnen Vogelarten auch das Tempo ihrer Gesänge ein sehr verschiedenes ist. Schüz weist in seiner schon erwähnten Abhandlung (Seite 9) mit Recht darauf hin; er schreibt: „Die feurigen Finken singen allegro, presto; die bedächtige einsame Schwarzdrossel wählt zu ihrem Liede mit wehmütigem Anhauche das Andante; die ernste, schwerfällige Misteldrossel das Largo oder Larghetto; der sentimentale Baumpieper versinkt in der Wonne seiner Frühlingslieder in ein hinsterbendes

Diminuendo. Die Nachtigall erhebt sich in der Begeisterung zum Schwunge der Ode". So poetisch diese Darstellung klingt, so möchten wir uns doch mit diesen etwas unzuverlässigen Angaben nicht begnügen sondern wollen etwas näher auf das Tempo der Vogelgesänge eingehen. Zunächst sei bemerkt, daß die Bestimmung des Tempos keine leichte ist. Vor allem kommt es ja darauf an, ob wir die nur gehörten Töne als Sechzehntel, Achtel oder gar Viertel niederschreiben; danach muß sich die Tempoangabe wesentlich verschieden gestalten. Ein gewisses Feingefühl wird aber wohl in den meisten Fällen die richtige Notierung der Töne herausfinden, besonders wenn man die sonstigen Momente des Vortrags der Vogelmotive berücksichtigt. Immerhin sind verschiedene Auffassungen des Tempos leicht möglich. Weiterhin wechselt, wie wir weiter unten sehen werden, das Tempo im Vortrage des Liedchens bei ein und demselben Sänger zuweilen sehr stark. Trotzdem wollen wir versuchen, wenigstens einige Beispiele für die verschiedenen Tempi zusammenzustellen. Die schnelleren Tempi scheinen vorzuherrschen. Außerordentlich schnell = presto, manchmal sogar Prestissimo erfolgen die Vorträge des Gartenlaubvogels, dem sich mit vielen seiner Motive der Teichrohrsänger anschließt. Allegro erklingt besonders der Frühlingsruf der Kohlmeise und ihrer Verwandten. Als Allegretto möchten wir das Tempo vom Liedchen des Waldschwirrvogels bezeichnen, dem sich die Rufe des Pirols und des Grünspechts anschließen. Etwas langsamer ertönt das Liedchen vom Fitislaubsänger, das bekanntlich dem des Finken sehr ähnlich ist. Moderato singt im allgemeinen der Goldammer und wohl auch die Wachtel und der Wendehals. Zwischen Allegretto und Moderato bewegen sich die vielzähligen Motive unserer Zippe. Die langsamen Tempi finden sich im Vogelgesange verhältnismäßig selten, was uns bei dem meist mehr oder weniger lebhaften Temperament der Vögel nicht wundern darf. In Adagio bewegen sich wohl die meisten Tonfolgen

des Schwans (Cygnus olor *L.*). Lento erklingt der breitgezogene Ruf des Mäusebussards (Buteo vulgaris *Leach.*) hijäh ... hijäh, sowie das Uau des Waldkauzes (Syrnium aluco *L.*); selbst den oft sehr verlangsamten Ruf der Ringeltaube, gruhgruh, gru gru, möchten wir als lento bezeichnen, wie nicht minder den Ruf unseres Pfaus. Selbstverständlich macht diese kleine Liste von verschiedenen Tempis keinen Anspruch auf unbedingte Richtigkeit, um so weniger, als manche Vögel das Tempo ihres Gesanges wahrscheinlich je nach der Stimmung oder dem Grade der zum Ausdruck kommenden Empfindung wechseln. Um nur ein paar Beispiele anzuführen sei erwähnt, daß wir mehrmals beobachtet haben, wie ein Goldammer sein einfaches Liedchen nahezu doppelt so schnell vortrug, als er es gewöhnlich zu tun pflegt. Ebenso singt der große Baumläufer (Sitta europaea *L.*) sein twuit twuit manchmal sehr langsam, darauf plötzlich einmal presto. Ja, dann und wann können wir sogar bemerken, daß dieser oder jener Vogel während des Vortrags seines Liedchens das Tempo ändert. Auch hier nur ein Beispiel: Der Buchfink setzt bei seinem Schlage häufig andante ein und geht durch ein reizvolles accelerando in ein Allegro über. Zuweilen ist die Reihenfolge der Tempis beim Buchfink umgekehrt, oder der schnelle und der langsame Teil setzen sich scharf gegeneinander ab. Der Austernfischer (Haematopus ostrilegus *L.*) beschleunigt das Tempo des oft wiederholten Rufes cadyt cadyt ... derart, daß schließlich die erste Silbe in Wegfall kommt und ein tyt tyt tyttyttyt daraus wird. Ferner sei erwähnt, daß gewisse Vögel ein schönes Ritardando hören lassen. Das gilt z. B. vom Baumpieper (Anthus trivialis *L.*), der, falls der Gesang mit der dia-dia-Strophe endet, innerhalb dieser das Tempo gern verlangsamt; zuweilen tut er es sogar in sehr auffälliger Weise. Die Doppelschnepfe (Gallinago major *Sm.*) singt ihre Bibbertöne (bibbelibibibi) gegen das Ende hin mit einem sehr bemerkbaren ritardando. Schließlich aber sei nochmals hervorgehoben, daß der Meister und sichere

Beherrscher wohl aller Tempis die Nachtigall ist. Wir nennen nur die bekannteste aller ihrer Strophen, deren Hauptkennzeichen das langgezogene tüh-tüh-tüh . . . ist, und die watti-watti-Strophe. Dort das wunderbare Largo, hier ein fröhliches Allegro oder Presto! Ja, in einer ihrer Strophen (vgl. oben S. 13, Z. 17) vereinigt die Nachtigall ein reizvolles ritardando mit einem unmittelbar darauffolgenden accelerando!

Nach dieser kurzen Betrachtung über das Tempo im Vogelgesang sei noch einiges über

Die Dynamik

desselben erwähnt. Auch in bezug auf diese stoßen wir bei den Vögeln auf große Unterschiede und Abstufungen. Doch wollen wir uns wiederum auf einige der wichtigsten Tatsachen und Beispiele beschränken. Man könnte auf den ersten Blick als selbstverständlich meinen, daß die allgemeine Stärke des Gesangs — um diese handelt es sich hier in erster Linie — wesentlich abhängt von der Größe des singenden Vogels. Die kleinsten Vögel müßten demnach die zartesten Stimmen, die größten Vögel dagegen die kräftigsten Stimmen haben. Doch stimmt dies nur teilweise, ja, uns scheint, als lägen die Verhältnisse eher umgekehrt, daß nämlich die kleineren Vögel oft relativ stärkere Stimmen haben als die großen, was übrigens aus natürlichen Gründen sogar wahrscheinlich ist. Wir brauchen uns nur daran zu erinnern, daß kleinere Vögel sich vorwiegend im dichten Gebüsch, im Schilf oder im Getreide aufhalten, daß sich die Individuen infolgedessen gegenseitig leicht aus den Augen kommen, und daß deshalb vor allem die Stimme zum Zusammenführen und Zusammenhalten der Individuen dient. Ferner brauchen wir nur daran zu denken, daß auch kleine Vögel die Weibchen oft aus großer Entfernung, besonders gelegentlich der Rückkehr aus der Fremde herbeirufen müssen. Das alles muß eine verhältnismäßig starke Stimmentfaltung auch bei kleinen Vögeln bewirken[1]. Es

[1] Auf weitere diesbezügliche Momente wird weiter unten hingewiesen werden.

darf uns daher nicht wundern, daß es eine große Anzahl kleiner Vögel gibt, deren Stimme sehr durchdringt und außerordentlich weit gehört werden kann, während demgegenüber große Vögel oft Töne hören lassen, die nur in geringerer Entfernung deutlich vernehmbar sind[1]. Wir nennen von den lautsingenden kleinen Vögeln vor allen den Buchfinken mit seinem schmetternden Schlag; von den größeren Vögeln dagegen, die eine verhältnismäßig kleine Stimme haben, erwähnen wir beispielsweise die Waldohreule (Asio otus *L.*) und den Storch (Ciconia alba *Naum.*), von dem viele, mit Ausnahme des durch die Kiefern erzeugten Klapperns überhaupt noch keinen Ton gehört haben, wiewohl er zuweilen leise Töne hören läßt. Doch wollen wir ausdrücklich betonen, daß sich eine allgemein gültige Regel bezüglich des Verhältnisses zwischen Größe der Vögel und der Stärke ihrer Töne nicht aufstellen läßt. Dementsprechend sind natürlich die Gesänge gleich großer Vögel nicht selten in der Tonstärke recht verschieden. Pianissimo erklingen z. B. die zarten Lockrufe der kleinen Meisenarten. Etwas stärker, aber immer noch sehr piano tönt der Gesang der Heckenbraunelle (Accentor modularis *L.*), wieder etwas kräftiger schallt der Gesang des Zaunkönigs (Troglodytes parvulus *L.*) an unser Ohr. Ungefähr mezzoforte flötet das Rotkehlchen (Erithacus rubeculus) sein etwas melancholisches Liedchen von der Spitze eines Baumes herab; der Gesang des Baumpiepers hat nahezu die gleiche Tonstärke. Wiederum etwas kräftiger vernehmen wir den bekannten Frühlingsruf der Kohlmeise und des Goldammers. Hell dagegen, daß wir von forte sprechen können, schmettert — wie schon erwähnt — der Buchfink sein Lied-

[1] Betreffs der großen Klangstärke mancher Vogelstimmen sagt Schütz in seiner Schrift „Die Geheimnisse der Tonkunst" (S. 9) sehr richtig: Wie stark müßte des Menschen Stimme erklingen, wie lange müßte er den Ton aushalten können, wenn die Kraft und die Ausdauer seiner Stimme im nämlichen Verhältnisse stände zu seiner Körpergröße wie z. B. bei der Nachtigall.

chen durch den Wald. Noch klangstärker singen Zippe und Amsel, die freilich vom Drosselrohrsänger übertroffen werden dürften. Molto forte vernehmen wir den weithinschallenden Ruf des Grünspechts. Fortissimo aber stimmt der Eichelhäher (Garrulus glandarius *L.*) sein heiseres Räh an, daß schon so manche Spaziergänger aufs äußerste erschreckt hat. Ob hier der Ton freilich so weit trägt wie der Kuckucksruf, dünkt uns wenig wahrscheinlich. Ernstlich bezweifeln möchten wir dagegen die Angaben, das die große Rohrdommel (Botaurus stellaris *L.*) bei stiller Luft noch in der Entfernung von einer Stunde gehört werden könne.

Beziehen sich die eben angegebenen Tonstärkeangaben auf die einzelnen Vogelmotive als Ganzes, so wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß in gewissen Gesängen, die — wie wir später noch sehen werden — mehrteilig sind, indem sie sich aus ganz verschiedenen Tonfiguren zusammensetzen, häufig eine dementsprechende dynamische Gliederung eintritt. Bekannt ist z. B., daß die Zaungrasmücke (Sylvia curruca *L.*) dem klappernden Teile ihres Gesanges häufig ein leises Gezwitscher vorausschickt oder folgen läßt. Es schwankt zwischen verschiedenen Tönen hin und her. Wer nicht genau hinhört, vernimmt dieses Gezwitscher leicht gar nicht, da es regelmäßig im zartesten Pianissimo ertönt, während der mehrfach wiederholte eine Ton forte gesungen wird. Auch die Nachtigall verwendet in den einzelnen Teilen ihrer Strophen oft sehr bemerkbare Gegensätze.

Weiter sei darauf hingewiesen, daß manche Vögel in ihren Gesängen dynamische Abschattierungen erkennen lassen, vor allem ein crescendo. Ein solches Anwachsen der Tonstärke innerhalb derselben Strophe beobachten wir fast regelmäßig in dem bekannten kjäkjäkjäkjä-Rufe des Wendehalses (Iynx torquilla *L.*), vor allem aber wiederum in einzelnen Strophen der Nachtigall! Manchmal vereinigen sich Abnahme des Tempos mit dem Abnehmen der Stärke des Tones; wir hören dann ein herrliches decrescendo bez.

calando oder smorzando, wie z. B. am Ende des Gesanges vom Baumpieper.

Schließlich seien noch einige Worte betreffs der besonderen Vortragsweise der Vogelgesänge hinzugefügt. Wir Menschen achten ja sowohl beim Komponieren als auch beim Vortrag nicht nur auf Tempo und Stärke der Töne, sondern zugleich auf die intimere Seite der Musik, sofern sie eben in erster Linie Ausdruck dieser oder jener Stimmung oder einer Idee ist. Dementsprechend schreiben wir vielfach die besondere Vortragsweise vor, und zwar meist durch Fachausdrücke, die ebenso wie Tempo- und Tonstärkebezeichnungen dem Italienischen entnommen sind. Wir bezeichnen den Vortrag z. B. als risoluto, agitato, cantabile, appassionato usw., wenn auch diese Bezeichnungen die Absicht des Komponisten nur andeutungsweise wiederzugeben vermögen.

Es ist nun auf den ersten Blick überraschend, daß man in den verschiedenen Motiven und Liedchen der Vögel ganz verschiedene, an die Ausdrucksweise der menschlichen Musik erinnnernde Abtönungen und Verschiedenheiten des Ausdrucks findet. Nur möchten wir darauf hinweisen, daß unsere Deutungen und Schlüsse oft recht subjektiver Art sind. Aus praktischen Gründen wollen wir uns wieder an möglichst bekannte Beispiele halten. So bemerkt man im Gesang des Rotkehlchens immer einen mehr oder weniger ausgesprochenen melancholischen Zug, etwas Ernstes, das in dem Mollcharakter des Liedchens seinen Grund hat. Das Rotkehlchen aber ist nichts weniger als ein von Haus aus melancholisch angelegtes Vögelchen, im Gegenteil — wer es oft und gründlich beobachtet, wird finden, daß es zu den sehr munteren befiederten Sängern gehört, wenn es freilich in der erwähnten Richtung noch nicht den Meisen an die Seite gesetzt werden kann. Bei diesen deckt sich das ganze Wesen völlig mit der Vortragsweise des Gesangs, über den wir wohl vivace schreiben könnten. Manche Schreie verschiedener Vögel werden dagegen feroce oder tumultuoso vorgetragen, während

die Gesangsleistungen vom Drossel- und Teichrohrsänger die Überschrift deciso verdienen. Die Gesänge der Amsel werden oft declamando zu Gehör gebracht. Der kleine Zaunkönig trägt sein munteres Liedchen agitato vor, indes der Fink seinen reizenden Schlag con brio, aber auch deciso hervorschmettert. — Damit sei es genug der Beispiele. Nur der Nachtigall müssen wir noch einmal gedenken. Welch eine wundervolle Verschiedenheit, welch ein fortwährender Wechsel der besonderen Vortragsweisen: hier ein lamentabile, dort ein agitato, da wieder ein appassionato, kurz — fast jeder Strophe wird in eigener Weise besonderer Ausdruck verliehen! — —

So stoßen wir auch auf dem Gebiete der intimeren Vortrags- und Ausdrucksweise im Gesange der Vögel auf eine höchst überraschende Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit; so groß sind beide, daß, wenn wir besonders an die Grenzen und an die zahlreichen hier nicht aufgeführten Zwischenformen der Vortragsweise denken, wir leicht wieder an die entsprechenden Verhältnisse in der menschlichen Tonkunst erinnert werden, freilich ohne daß sich diese in ihrem innersten Kerne mit jenen deckten: Die besonderen Vortragsformen sind bei den Vögeln entschieden in geringerem Grade der Ausdruck oder Spiegel eines inneren Empfindung- bez. Gefühlszustandes oder Temperaments als bei uns.

Hiermit sind wir an einem gewissen vorläufigen Ende unserer Betrachtungen über die „Kunst im Vogelgesange" angelangt. Wir meinen, daß die von uns getroffene Auswahl von Leistungen sehr verschiedener Vögel auf den verschiedenen Gebieten genügt, um ein gedrängtes, aber auch umfassendes Bild vom musikalischen Können der Vögel zu gewinnen; sie zeigt zugleich, daß die musikalischen Leistungen derselben nach den verschiedenen Seiten hin auf einer höheren Stufe angelangt sind, als man anzunehmen pflegt; haben doch alle Momente, die bei Beurteilung menschlicher Tonschöpfungen rücksichtlich ihres musikalischen Kunstwertes in Betracht kommen und die

wir oben auf Seite 26 aufgeführt haben, auch auf dem Gebiete des Gesangs der Vögel reiche Entwicklung und gesicherte Heimstätte gefunden. Ausgeprägter und vielfach gesetzmäßiger Wechsel von hoch und tief, von lang und kurz, von betont und unbetont, von schnell und langsam, von stark und schwach, von ernst und heiter — alles das kommt hier und da mit zahlreichsten Übergangsformen in der Musik der Vögel zu vielseitiger Verwertung. Bedenken wir überdies, daß hier zu all den verschiedenen möglichen tonlichen Kombinationen vor allem noch die verschiedenen Lautgebilde treten, die — wie wir schon oben gesehen haben — sämtliche Laute der menschlichen Sprache und vielleicht noch einige Zwischenformen derselben umfassen, so wird uns jetzt leicht begreiflich, daß nahezu die sämtlichen auf der Erde vorkommenden Vogelarten, deren Zahl man auf ungefähr 13000 schätzt, ihre mehr oder weniger scharf voneinander unterscheidbaren Rufe und Gesänge haben, so daß wir Menschen, die wir doch wohl durchweg nicht so feines Gehör wie die Vögel haben, sie als äußere Erkennungszeichen der einzelnen Arten verwerten können.

Man könnte nun leicht meinen, daß wir mit diesen Erwägungen unsere eingehenderen Betrachtungen über die musikalischen Leistungen der Vögel erschöpft hätten. Man könnte zum mindesten vermuten, daß die bisher aufgeführten Tatsachen betreffs der „Kunst im Vogelgesange" durch keine weiteren übertroffen würden. Und doch ist dies der Fall. Die Vögel erreichen in ihren Leistungen nicht nur auf dem Gebiete der Intervallbildung, der Rhythmik, Metrik, Dynamik usw. eine teilweise erstaunlich hohe Stufe, sondern auch auf dem Gebiete der Motiv- bez. Themenbildung, sowie vor allem auf demjenigen einer höheren Kunstbetätigung, die schon dem Bereiche der Komposition angehört, bringen die Vögel teilweise ganz Hervorragendes zustande.

Ehe wir uns jedoch diesen höheren musikalischen Leistungen der Vögel zuwenden, wollen wir im folgenden erst noch einige

andere Fragen, die mit unseren bisherigen Ausführungen in einem gewissen inneren Zusammenhange stehen, soweit als möglich einer eingehenden Behandlung unterwerfen.

Wir haben oben die höchsten Formen der elementaren Kunstleistungen der Vögel vor allem auf dem Gebiete der Rhythmik und Metrik kennen gelernt. Es liegt da die Frage nicht fern:

Woher stammt der Rhythmus in der Musik der Vögel?

Diese Frage drängt sich um so mehr auf, als die Frage nach dem Ursprung des Rhythmus in der Musik und Poesie der Menschen schon sehr eingehend erörtert worden ist, vor allem in einem größeren Werke von Bücher, das wir schon oben erwähnt haben und das den Titel führt: „Arbeit und Rhythmus". Das Werk enthält manche Anregung für uns und fordert zu einer entsprechenden Untersuchung auf dem Gebiete des Vogelgesangs unmittelbar heraus. Ehe wir indes an diese herantreten, lassen wir Bücher selbst sprechen: Auf Seite 41 seines 1907 in dritter Auflage erschienenen Werkes sagt er: „Es liegt außerordentlich nahe, anzunehmen . . ., daß die nummerische und melodische Gliederung der Töne maßgebend werde für das Zeitmaß der Arbeitsbewegungen. Das ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr hat sich . . . die Tonfolge durchaus den Körperbewegungen in ihrer Zeitdauer anzupassen und tatsächlich angepaßt. Vor allem hat die ganze Erscheinung mit der größeren oder geringeren musikalischen Veranlagung eines Volkes nichts zu schaffen." Und weiter sagt Bücher, Seite 42: „Das rhythmische Element wohnt weder der Musik noch der Sprache ursprünglich inne; es kommt von außen und entstammt der Körperbewegung, welche der Gesang zu begleiten bestimmt ist und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt. Darum hat jede Arbeit, jedes Spiel, jeder Tanz sein besonderes Lied, das bei keiner anderen Gelegenheit gesungen wird." Schließlich lesen wir auf Seite 343: „Rhythmisch gegliederte Körperbewegungen haben der bildsamen Rede das

Gesetz ihres Verlaufs mitgeteilt." Also: Die Rhythmik äußerer Körperbewegungen ist die Wurzel der Rhythmik in der Musik und Poesie. —

Treten wir hiernach an unsere Untersuchung über den Ursprung des Rhythmus in der Vogelmusik heran, so drängt sich zunächst die Zwischenfrage auf: Ist der Rhythmus im Gesange der Vögel auch von ihren Körperbewegungen bedingt und in welchem Grade ist das der Fall; oder können wir keine rhythmischen Beziehungen zwischen den körperlichen Bewegungen und dem Gesange der Vögel wahrnehmen?

Wir wollen versuchen, diese Fragen im folgenden zu beantworten, schicken jedoch voraus, daß wir uns der Schwierigkeit der Aufgabe voll bewußt sind. Vor allem ist es sehr schwer, die Rhythmik der Bewegung der Vögel genau zu beobachten. Einmal liegt dies an der großen Schnelligkeit der Bewegung und an der mehr oder weniger großen Entfernung des beobachteten Tieres, weiterhin an der oft eigenartigen Beleuchtung und der Umgebung des Vogels, von der sich derselbe gar nicht oder nur sehr wenig abhebt; oder die Beobachtungsdauer ist überhaupt zu kurz, als daß sie sicheres Ergebnis liefern könnte. Dazu kommt vor allem noch eins: Die neben den Bewegungen zu beobachtenden Klänge der Vogelkehlen wechseln sehr in ihrer Stärke und sind oft schon bei geringer Entfernung des Vogels so schwach, daß wir sie nicht mehr deutlich genug wahrnehmen können. Das Wichtigste aber ist, daß Schalleindrücke wegen der verhältnismäßig so sehr viel geringeren Geschwindigkeit des Schalls gegenüber derjenigen des Lichts viel später uns zu Ohren und zum Bewußtsein kommen, als wir die Bewegungserscheinungen wahrnehmen. Dabei bleibt der zeitliche Unterschied der Gesichts- und Gehörswahrnehmungen nicht immer der gleiche, sondern er verändert sich in den meisten Fällen fortwährend; er nimmt zu oder ab, je nachdem der Vogel sich von uns entfernt oder sich uns nähert. Wir haben uns selbstverständlich bemüht, diese

zuletzt angegebene Tatsache bei unseren Untersuchungen so weit als möglich mit in Betracht zu ziehen und glauben infolgedessen, trotz der entgegenstehenden Schwierigkeiten eine bestimmte Meinung betreffs der oben aufgeworfenen Fragen äußern zu dürfen.

Die wichtigsten Bewegungsformen der Vögel sind bekanntlich das Schreiten und Hüpfen auf ebener Erde, das Klettern an Bäumen, Sträuchern und hochgewachsenen Kräutern (Schilf usw.), das eigenartige Knixen des ganzen Körpers (z. B. bei den Rotschwänzchen, Steinschmätzern usw.), das Wippen des Schwanzes (z. B. bei den Bachstelzen), das Rudern beim Schwimmen und vor allem der Flug, der wieder in verschiedener Weise ausgeübt werden kann.

Bleiben wir zunächst einmal bei der *schreitenden Bewegung auf ebener Erde* stehen. Diese erfolgt ja an sich in der Regel langsam genug, daß sie wohl geeignet wäre, hythmisierend auf die gesanglichen Leistungen der betreffenden Vögel einzuwirken. Aber anderseits bewegen sich die meisten Vögel auf der Erde schreitend fort zum Zwecke der Nahrungssuche. Dies hat zur Folge, daß die in Rede stehende Bewegungsart sowohl in bezug auf Richtung als auch namentlich in Rücksicht auf das Tempo der einzelnen Bewegungen sehr unregelmäßig erfolgt. Wir können deshalb schon von vornherein vermuten, daß hier ein bestimmter Einfluß auf die Rhythmik etwaiger gesanglicher Leistungen nicht zu finden ist. In der Tat beobachten wir, daß schreitende Vögel meist nur Einzellaute hören lassen, die sich ebenso unregelmäßig folgen wie die einzelnen Schritte und die selbst dann noch keinen rhythmischen Zusammenhang mit der Schreitbewegung zeigen, wenn diese einmal ganz regelmäßig ausgeführt wird.

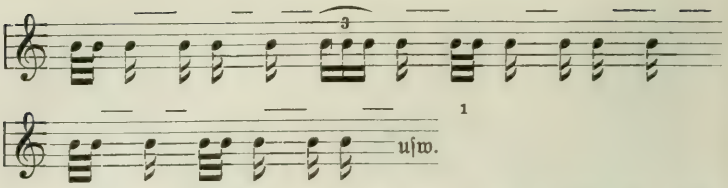
Ganz ähnlich wie bei der Schreitbewegung liegen die einschlägigen Verhältnisse bei der *hüpfenden* und bei der *Kletterbewegung*. Diese stehen ebenfalls vorwiegend im Dienste des Nahrungserwerbs, der aus leicht begreiflichen Gründen eine sehr große Unregelmäßigkeit der genannten Be-

wegungen zur Folge hat. Zudem sind die Bewegungen auf dem trockenen Lande bei den Vögeln in wenigen Fällen ganz einfacher Art, vielmehr sind sie oft recht verschiedenartig zusammengesetzt, daß der Gesang von solcher Bewegung wohl kaum einen rhythmischen Einfluß erhalten hat. Man denke nur z. B. an die verschiedenen Meisenarten. Welch eine Unruhe steckt in diesen kleinen Tierchen, welch ein Hüpfen, Klettern, Fliegen — alles bunt durcheinander, einmal näher — einmal weiter, oder schneller — dann wieder langsamer, — und doch welch reizende, fest bestimmte und oft mehrmals hintereinander durchgeführte Rhythmen treffen wir gerade bei diesen munteren Vögelchen an! Wir werden deshalb die Quelle des Rhythmus an anderer Stelle suchen müssen als in den äußeren Bewegungen des Körpers. Doch wollen wir vorläufig nicht weiter darauf eingehen, sondern eine andere Körperbewegung der Vögel mittelst der Beine bez. Füße auf ihren etwaigen rhythmischen Einfluß auf den Gesang prüfen, und zwar das Rudern während des Schwimmens. Dieses trägt recht oft den Charakter ruhiger Gleichförmigkeit. Hier wäre es demnach leicht möglich, daß der Rhythmus des Gesanges im Zusammenhange stände mit genannter Bewegung. Als sprechendstes Beispiel führen wir hier den Gesang des Schwans an. Ein einziges Mal haben wir diesen Vogel bei seinem Gesang belauschen dürfen: Ruhig zogen in einer Mondscheinnacht mehrere Schwäne, mit gleichmäßigem Takte rudernd, ihre Bahnen durch das silbern spiegelnde Wasser dahin; süß erklangen dazu ihre lieblich ernsten Flötentöne, teils lang hingezogen, teils kürzer, dann wieder einzelne verlängert usf. So herrlich die Töne an sich waren, so ungleichmäßig war aber der Rhythmus, wenn man überhaupt von einem solchen reden konnte. Also auch hier kein Zusammenhang zwischen Bewegung und Gesang.

Wir gehen hiernach zu ein paar weniger verbreiteten Bewegungsformen über, die nichts mit der Fortbewegung des Vogels zu tun haben, sondern bei denen der Vogel meist an

seinem Platze verharrt. Zuerst erwähnen wir das eigentümliche Knixen mancher Vögel, zu denen z. B. der Wasserstar (Cinclus aquaticus *L.*), der Zaunkönig (Troglodytes parvulus *Koch*) und die Rotschwänzchen (Erithacus) gehören. Betrachten wir zunächst einmal die Knixbewegung beim Wasserstar. Sie besteht hier, wie auch bei anderen Vögeln, aus einem schnellen Niederducken und einem ebenso raschen Emporheben des ganzen Körpers und erfolgt besonders dann, wenn sich der Vogel beobachtet sieht und die Gefahr nicht allzu drohend ist. Immerhin ist die Aufregung des Vogels groß genug, um die zeitliche Folge der einzelnen Knixe sehr unregelmäßig zu gestalten. Überdies läßt der Vogel, wahrscheinlich aus Angst, während des Knixens in der Regel keinen Laut hören. Nur während des sehr gleichmäßigen, aber mit raschen, kurzen Schlägen ausgeführten Fluges über das Wasser hin hört man oft ein ziemlich leises srb srb. Der eigentliche abwechslungsreiche Gesang dagegen ertönt in völlig ruhiger Stellung des Vogels.

Schon etwas interessanter liegen die Verhältnisse bei dem kleinen Zaunkönig. Er knixt ebenfalls, besonders wenn Gefahr in der Nähe ist, und je größer diese ist, um so lebhafter wird geknixt. Gewöhnlich sitzt der Vogel währenddem auf einem Stein oder auf einem niedrigen Ästchen. Bei der Kleinheit des Tierchens wirken die Knixe fast komisch, um so mehr, als der Zaunkönig die tiefsten Knixe macht. Dabei läßt er sehr oft sein zek, zekzerezek oder zekzek hören. Erfolgen nun schon die Knixe in höchster Unregelmäßigkeit — manchmal rasch hintereinander, manchmal einzeln oder in kleinen, durch kürzere oder längere Pausen getrennten Gruppen — so gilt dies gleichermaßen von den im Verlaufe des Knixens ausgestoßenen Rufen, die wohl in der Hauptsache Angst- bez. Warnrufe sind. Wir haben einmal versucht, den Rhythmus dieser Rufe aufzuzeichnen; es ergab sich dabei ungefähr folgendes Notenbild:



Auf einige Augenblicke scheint es zwar, als würde bei jedem Knixen ein Ruf gleichsam herausgepreßt, aber in den nächsten Augenblicken geht alles durcheinander. Man beobachtet Knixe ohne Rufe und dann wieder Rufe ohne Knixbewegung, d. h.: keinen Zusammenhang zwischen Bewegung und tonlicher Äußerung. Ja, selbst wenn wir zugeben, daß beides öfterer zusammenfällt, als wir festgestellt haben, so müssen wir dazu bemerken, daß beides, wie erwähnt, so unregelmäßig erfolgt, daß von einem wirklichen Rhythmus in unserem Sinne nicht die Rede sein kann[2].

Und nun die Rotschwänzchen! Wer hätte sie noch nicht einmal bei ihren Knixbewegungen beobachtet, wenn sie auf Dächern oder Balken dahinspazieren oder von einem hervorragenden Punkte Umschau nach Nahrung halten! Dabei

[1] Die Länge der Striche soll annähernd die Länge der Pausen zwischen den einzelnen Tongruppen andeuten.

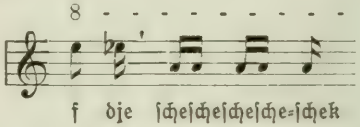
[2] Wir könnten hier u. a. noch den Steinschmätzer (Saxicola oenanthe *L.*) anführen. Aber auch seine kurzen Pfeiftöne decken sich nur dann und wann, und da wohl mehr zufällig, mit den Knixbewegungen, die ebenso unregelmäßig erfolgen wie jene. Während des eigentlichen Gesangs der einfachen Strophen steigt das Männchen oft mehrere Meter von seinem Standplatze auf steiniger Halde in die Luft empor, um bald wieder dorthin zurückzukehren. Dies beweist uns, daß der Gesang rhythmisch hier ebenfalls nichts mit der Knixbewegung zu tun hat. Beim Knixen werden oft die Flügel etwas gelüftet. Das tut auch die Amsel, welche jedoch die knixartigen Bewegungen weit seltener ausführt. Sie erfolgen ruckweise, die Verbeugung ist geringer; dagegen wird oft bei jedesmaligem Ruck des Körpers der Schwanz steil aufwärts gerichtet. Dazu hört man sehr häufig den bekannten Laut tjak (mit etwas dunklem a). Hier könnte die Bewegung rhythmisierend auf die tonliche Äußerung einwirken — wenn sie nur selbst eine Spur von Rhythmus verriete. Im Gegenteil aber scheint sie in so großem Affekt ausgeführt zu werden, daß jeder regelrechte Verlauf derselben ausgeschlossen ist.

stehen sie in einer Beziehung über den zuletzt erwähnten Vogelarten, sofern sich bei ihnen mit der Knixbewegung des ganzen Körpers in der Regel eine eigenartig wippende Bewegung des Schwanzes verbindet, und zwar derart, daß diese unmittelbar auf jene folgt. Die Zahl der auf einmal ausgeführten Schwanzwippungen wechselt etwas; meist erfolgt diese Bewegung in sehr raschem Tempo. Interessant ist nun, daß der Lockruf des Rotschwänzchens eine Form hat, die sich in gewisser Hinsicht mit der Bewegung des Körpers deckt. Der sehr oft zu vernehmende Lockruf ist meist folgendermaßen aufgebaut[1]:

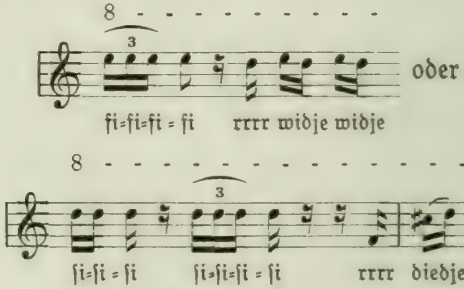
Der hohe Ton $\bar{a}$ mit dem dabei deutlich hörbaren fid entspricht dem Knixen des Vogels und die verschiedenen darauf folgenden $\bar{h}$ mit der lautlichen Beimischung tse entsprechen der verschiedenen Anzahl der unmittelbar folgenden Schwanzwippungen. Man könnte hier also sehr leicht an einen Zusammenhang zwischen Körperbewegung und Rhythmus im Sinne Büchers denken, um so mehr, als wir tatsächlich beobachtet haben, daß die geschilderte Körperbeweaung des Rotschwänzchens mit dem Ertönen des Lockrufes zusammenfällt. Aber dennoch müssen wir selbst gegen diese Auffassung Einspruch erheben. Erstens tritt das erwähnte Zusammenfallen der beiden Momente sehr selten ein, und währenddem decken sich Bewegung und Ruf nur spurenhaft, indem nur das fid mit dem Knixen, nicht aber die einzelnen Töne tse mit den Schwanzbewegungen zusammenfallen. Ferner ertönt in sehr vielen Fällen das fid ganz allein ohne die tse-Töne und ohne Knixen, und ebenso hört man sehr oft die tse-Laute ohne fid und ohne irgendwelche Bewegung. Wir glauben deshalb, daß wir hier

[1] Wir geben die Notierung nach Voigt; unsere Aufzeichnungen weichen betreffs der allgemeinen Höhe und der in Betracht kommenden Intervalle etwas davon ab.

ein sekundäres Zusammenfallen und Anpassen von Körperbewegungen und Ruf vor uns haben, zu welcher Annahme uns besonders noch zwei Tatsachen berechtigen. Einmal lassen auch andere Vögel außerordentlich ähnliche Töne bez. Tonfolgen hören, ohne daß sie Knix- und Schwanzbewegungen ausführen. Wir erinnern z. B. an die Kohlmeise. Von ihr vernimmt man oft eine Kette von rasch hintereinander angeschlagenen gleichen Tönen, welchen ein oder zwei höhere Töne vorausgehen, die, ähnlich wie beim Rotschwänzchen, auch etwas länger gehalten werden. Das Notenbild dieses Rufes ist ungefähr folgendes:



Die Ähnlichkeit mit dem Rufe des Rotschwänzchens springt unmittelbar in die Augen; aber entsprechende Bewegungen wie dort sind bei der Kohlmeise überhaupt nicht wahrzunehmen. Dazu kommt ferner, daß der eigentliche Gesang des Rotschwänzchens — und um diesen und seinen Rhythmus handelt es sich für uns in erster Linie, — gar keine Verwandtschaft mit der oben geschilderten Bewegung zeigt. Seine Hauptformen dürften die nachstehenden sein:



Wir müssen es hiernach bei unserer oben ausgesprochenen Meinung belassen.

Das Rotschwänzchen bringt uns auf andere Vögel, die,

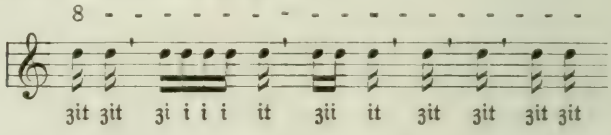
ohne zu knixen, eine wippende Schwanzbewegung ausführen; es sind die Bachstelzen. Ununterbrochen schwankt das schlanke, lange Schwänzchen während des Umherspazierens am und im Bache oder auf Felsen und Dächern auf und nieder, aber viel langsamer als beim Rotschwänzchen und noch dazu mit einer Unregelmäßigkeit, daß auch hier ein rhythmisierender Einfluß auf die einzelnen Laute oder gar auf den eigentlichen Gesang des reizenden, fast koketten Vögelchens schon von vornherein ausgeschlossen erscheint, was in Wirklichkeit auch der Fall ist[1].

Und nun noch ein kurzes Wort zur klopfenden oder hämmernden Bewegung des Kopfes mancher Spechte, wenn sie aus dem Holze ihre Nahrung herausholen oder sich eine Niststätte bereiten wollen, oder wenn sie einen dürren Ast als Instrument benutzen, um durch rasches, fast schnurrendes Klopfen Locktöne zu erzeugen. Das Tempo ist dabei zumeist so gleichmäßig, daß man leicht einen rhythmischen Zusammenhang zwischen dem Klopfen und dem Rufe des Spechts erwarten könnte. Es könnte z. B. der Ruf des Buntspechts (Dendrocopus) kikkikkkikik .... dem Hämmern rhythmisch nachgebildet sein. Aber dann wäre der Ruf in seiner Rhythmik eben nur ein Nachbild des Hämmerns, mit dem er natürlich nie zu gleicher Zeit erklingt. Das Tempo ist dabei wesentlich langsamer als dort. In erster Linie aber glauben wir die gleichmäßigen Tonketten, die meist derselben Tonstufe angehören, überhaupt nicht auf rhythmisch ähnliche Bewegungsformen zurückführen zu dürfen, worauf wir jedoch erst weiter unten eingehen werden[2].

Schließlich gedenken wir hier noch einer Bewegung, die den Übergang zu der Flugbewegung bildet. Wir meinen den lebhaften Flügelschlag, den junge Vögel in sitzender, hockender oder stehender Stellung ausüben, wenn sie nach Futter verlangen und der am regelmäßigsten dann zu

[1] Vgl. weiter unten S. 112.
[2] S. S. 113.

beobachten ist, wenn sich die Alten mit Nahrung im Schnabel dem Neste nähern, um sie unter das junge Volk zu verteilen. Während des erwähnten Flügelschlags, der übrigens oft auch von den Weibchen ausgeführt wird, wenn sich die Liebesbrunst aufs höchste steigert und das Männchen in der Nähe ist, hört man in der Regel besondere Töne, die sich vom eigentlichen Gesange durch ihre Einfachheit unterscheiden. Um so leichter wäre hier ein rhythmischer Zusammenhang zwischen dem Bewegen der Flügel und den Tönen möglich. Doch tritt ein solcher nach unseren mannigfachen Beobachtungen nicht ein. Der flatternde Flügelschlag erfolgt ungleichmäßig rascher als sich die einzelnen Töne folgen. Auch werden diese einmal langsamer, dann wieder viel schneller angeschlagen, je nach der Stärke des Hungers oder des Verlangens. Sehr häufig hört man sogar die Töne ohne Flügelschlag. Sie werden dabei schon in verschiedener Verkettung verbunden. Eine noch sehr junge Rauchschwalbe (Hirunda rustica *L.*) ließ ungefähr folgende Tonverbindung hören:



Die durch Häkchen angedeuteten Pausen waren verschieden lang.

Hiernach dürfte nicht in Abrede gestellt werden können, daß zwischen den bisher von uns angeführten ganz verschiedenen Bewegungen und der Rhythmik des Gesanges, selbst in seiner einfachsten Form keinerlei Beziehungen bestehen. Beide gehen im Gegenteil durchweg ihre eigenen Wege.

Untersuchen wir nun, ob nicht die eigentliche Flugbewegung der Vögel, die bei der weitaus größten Zahl derselben im Vordergrunde aller Bewegung steht, einen rhythmisierenden Einfluß auf den Gesang erlangt hat. Man kann hier eine solche Beziehung um so eher erwarten, als ja eine Anzahl Vögel ihre Sangeskünste fast nur im Fluge ausüben.

Wir denken hier vor allem an die Bewohner des offenen, baumlosen Landes, bei denen sich, wie Häcker wohl zuerst nachgewiesen hat[1], der Singflug in ganz typischer Form vorfindet. Es kommen also besonders die Feldlerchen (Alauda arvensis *L.*) sowie u. a. der Regenpfeifer (Charadrius) in Betracht und anschließend daran der Baumpieper oder die Baumlerche (Anthus trivialis *L.*) und das Bruchweißkehlchen (Calamodus phragmitis *Bchst.*).

Bleiben wir nun zunächst bei diesen Vögeln stehen. Schon die Feldlerche beweist uns mit ihrem Gesange, daß er rhythmisch unbedingt nicht vom Fluge beeinflußt sein kann, ist doch letzterer selbst ein unregelmäßiges Durcheinander von „flatternden, rüttelnden und gaukelnden Bewegungen"; gewiß ist der Gesang bei weitem nicht so klar und bestimmt rhythmisiert wie bei zahlreichen anderen herrlichen Sängern, aber dennoch können wir deutlich kurze und längere Töne unterscheiden, die innerhalb kleiner Gruppen ein bestimmtes gegenseitiges Verhältnis ihrer Länge zeigen. Dazwischen schieben sich allerdings oft auch länger gehaltene oder trillerartige Töne bez. Tonketten ein, indessen kehren gewisse Verbindungen von Tönen oder bestimmten rhythmischen Werten oft wieder. Dabei entfallen nicht etwa trillernde Töne auf sehr raschen Flügelschlag und langgezogene Töne auf ruhigere Flügelhaltung, vielmehr fehlt hier jede Parallele.

Etwas anders liegen die Verhältnisse bei den Regenpfeifern, von denen wir beispielsweise den Goldregenpfeifer (Ch. auratus *Bchst.*) herausgreifen. Von ihm sagt Voigt[2], daß er seinen Paarungsruf talüdltalüdltalüdl . . . — der, wie man schon aus diesem Lautbild sieht, eine gewisse, deutlich ausgeprägte Rhythmik zeigt — hören läßt, wenn er mit ruhiger Flügelhaltung schwimmend über dem

[1] Häcker: „Der Gesang der Vögel, seine anatomischen und biologischen Grundlagen", S. 64 u. ff.

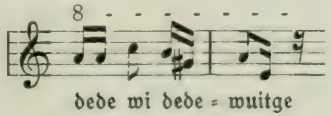
[2] l. c. S. 222.

Nistplatze hinschwebt. Dies spricht ebenfalls gar nicht für einen rhythmischen Zusammenhang zwischen Flug und Gesang.

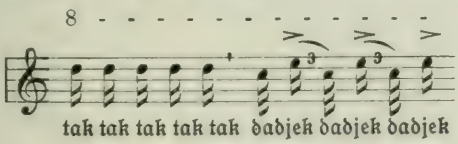
Und nun der Baumpieper. Sein Gesang ertönt meist nur während des Aufstiegs vom Gipfel eines Baumes bis zu dem Augenblicke, wo der Vogel den alten Baum oder einen nicht weit entfernten Standplatz eingenommen hat. Da ist nun sehr bemerkenswert, daß der Gesang in mehrere rythmisch ganz verschiedene Abschnitte zerfällt. In der Regel beobachtet man zwei bis drei solcher Teile; Voigt[1]) gibt deren sogar fünf und mehr an, allerdings nur von den besten Sängern, während schlechte Sänger kaum zwei Strophen zusammenbringen. Diese verschiedene Zahl der Abschnitte bei den Individuen, die doch alle gleich gute Flieger sind, läßt die Vermutung sehr berechtigt erscheinen, daß der Flug ohne Einfluß auf den Gesang ist, selbst wenn man dabei erwägt, daß der Flug des Baumpiepers meist in zwei Abschnitte zerfällt. Im Anschluß hieran sei noch des Bruchweißkehlchens (Calamodus phragmitis *Bchst.*) gedacht. Auch dieses steigt, wenn es ganz besonders erregt ist, während des Singens zuweilen einige Meter in die Luft empor. Dabei gliedert sich der Flug wie beim Baumpieper in zwei Teile: in einen flatternden Zug und in ein ruhiges Hinschweben zum früheren Standpunkt. Im Gesange dagegen bemerkt man diese Zweigliederung nicht, sondern man hört ganz deutlich mannigfaltige Strophen, von denen jede ihren eigenen Rhythmus und ihr eigenes Tempo hat und meist mehrmals wiederholt wird. Besonders kommt hierbei noch in Betracht, daß das Bruchweißkehlchen während des schwebenden Herabfliegens nicht etwa ruhiger, sondern immer lebhafter weiter singt. Sprechen sonach alle die hier aufgeführten Beispiele eines sogenannten Singflugs dafür, daß zwischen Gesang und Flug kein rhythmischer Zusammenhang besteht, für den man nicht einmal deutliche Spuren eines ursprünglichen Vorhandenseins auffinden kann, so wird dieses negative Ergebnis auch

[1] l. c. S. 88.

durch andere Beobachtungen bestätigt, und zwar an Vögeln, die nur dann und wann einmal ihre Stimme im Fluge ertönen lassen. So vernimmt man z. B. während des Fluges zuweilen den Schlag des Finken, die verschiedenen Motive der Meisen, den Ruf des Kiebitz usw. Aber nirgends wird man von einer gegenseitigen rhythmischen Beziehung beider Tätigkeiten der genannten Vögel reden können. Auch die Amsel läßt manchmal während des Davonfliegens verschiedene Töne hören. Wir verzeichnen ein paar solcher Rufe, die wir vernahmen, als zwei Amseln durch irgendwelches Ereignis erschreckt wurden und nun hastig davonflogen. Die eine schrie ein paarmal hintereinander:



die andere dagegen ließ sich folgendermaßen vernehmen:

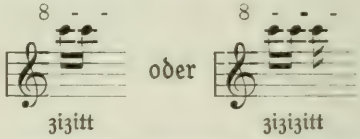


Die Intervalle sind nur annähernd wiedergegeben, dagegen entsprechen die Aufzeichnungen vollständig den vernommenen Rhythmen. Der Flug erfolgte in beiden Fällen in völlig gleichmäßigem, aber sehr raschem Tempo, ohne daß sich die Einzelschläge nur irgendwie mit den größeren oder kleineren Zählzeiten gedeckt hätten.

Bestätigt auch diese Erfahrung, daß zwischen Flug und Rhythmus des Gesanges kein Zusammenhang besteht, so wollen wir doch unsere Untersuchungen nicht abschließen, ohne noch des Fluges von ein paar Vögeln gedacht zu haben, den man uns vielleicht als eine Art Gegenbeweis entgegenhalten könnte. Es handelt sich um jenen Flug, der aus einer Anzahl schnell hintereinander folgender Flügelschläge besteht, wobei der Vogel etwas aufsteigt. Plötzlich bricht der Flügelschlag ab, mit an-

gelegten Flügeln schießt der Vogel weiter, senkt sich aber dabei ein Stück, um sich im geeigneten Augenblicke mit raschem Flügelschlage wieder emporzuschwingen. In dieser stoßenden Weise fliegen z. B. die Bachstelzen, Stieglitze, häufig auch manche Spechte und andere Vögel.

Was zunächst die Bachstelzen (Motacilla) betrifft, so hört man von ihnen während des Fluges sehr oft den Laut si oder zi, der häufig noch ein- oder zweimal wiederholt wird. Die sich ergebenden kleinen Tongruppen



erklingen vorwiegend nur während des Aufsteigens, und erfolgt der Flug recht gleichmäßig, so vernimmt man sie dementsprechend in gleichmäßigen Abständen. Man könnte hier leicht meinen, daß der rasche Flügelschlag die Rhythmik obiger Tongruppen bewirkt habe, zumal eben während des Aussetzens der eigentlichen Flugbewegung kein Laut ertönt. Doch müssen wir dies in Abrede stellen. Die Rhythmik des Flügelschlages deckt sich keinesfalls mit derjenigen der Töne; ja, es läßt sich nicht die geringste Beziehung zwischen beiden nachweisen, was um so leichter begreiflich ist, als der Ton oft nur ein- oder zweimal angeschlagen wird.

Der Stieglitz (Carduelis elegans *Steph.*) ruft während des Flügelschlages sein düjib düjib, indes die Pausen mit einem ruhigen Flug zusammenfallen, und ebenso hört man den stoßweise fliegenden Specht während der Stoßgruppen sein kjäkjäkjä — kjäkjäkjä — rufen. Doch auch in diesen Fällen erfolgt der Flügelschlag in einem anderen und zwar viel rascheren Tempo, als sich die Einzelrufe folgen.

Immerhin könnte man behaupten, daß wenigstens der rhythmisch ganz gleichmäßige Anschlag desselben Tones bez. desselben Lautes eine Art Nachbildung oder Nachahmung des gleichmäßigen Flügelschlages sei, wenn er auch in den meisten

Fällen wesentlich langsamer erfolgt als dieser. Aber selbst hiergegen müssen wir uns aussprechen und zwar aus dem einfachen Grunde, weil derartige gleichmäßige, mehr oder weniger häufige Wiederholungen desselben Tones bei solchen Tieren angetroffen werden, bei denen ein rhythmischer Zusammenhang mit irgendwelchen Bewegungsformen völlig ausgeschlossen ist. Wir meinen z. B. das $\left\{\begin{matrix}w\\u\\r\end{matrix}\right\}$ekekekekek der Frösche und das määäääää der Schafe usw. Wenn diese einfachsten rhythmischen Äußerungen ohne jedweden Einfluß einer Körperbewegung zustande kommen, dann glauben wir das auch von ähnlichen Tonfolgen der Vögel behaupten zu können. Noch viel mehr aber gilt dies dann von dem Rhythmus im höheren Sinne, wo verschiedene, aber in einem einfachen bestimmten Verhältnis zueinander stehende rhythmische Werte miteinander wechseln, zuweilen auch mit Einschluß entsprechender Pausen. Bedenken wir außerdem, wie mannigfach gestaltet und gegliedert sich der Flug der Vögel bei näherem Betrachten erweist, wie er im einzelnen, d. h. im Tempo und in der Art der Flügelschläge durch den vielfach im Fluge stattfindenden Nahrungserwerb, durch die verschiedenartigsten Hindernisse, durch Sturm und Wetter beeinflußt wird, und in jedem Augenblick in anderer Weise, so wird unsere Behauptung zur Gewißheit: Der Flug hat im allgemeinen keinen rhythmisierenden Einfluß auf den Gesang. Man könnte uns ja noch auf den gleichmäßigsten aller Flüge, auf den Wanderflug verweisen, mit der Bemerkung, daß hier vielleicht ein Zusammenhang des Rhythmus von Gesang und Bewegung zu finden sei; doch suchen wir auch hier vergeblich danach, um so mehr, als die Wanderrufe vielfach ganz vereinzelte Töne oder Laute sind.

Nach allem ergibt sich betreffs unserer Untersuchungen über einen rhythmischen Zusammenhang zwischen Gesang und Bewegung der Vögel ganz allgemein

die Tatsache, daß ein solcher Zusammenhang nicht vorhanden ist, keinesfalls ist er sicher nachweisbar. Glaubt man ihn hier oder da wahrzunehmen, so ist er nur ein zufälliger, oder es hat eine gegenseitige Anpassung zwischen Bewegung und bereits vorhandener Rhythmik der tonlichen Äußerungen stattgefunden. Ja, wir halten für ganz besonders bemerkenswert, daß selbst solche Anpassungen nur äußerst selten stattzufinden scheinen, daß vielmehr Bewegung des Körpers und Rhythmus des Gesanges bei den Vögeln in den meisten Fällen ganz getrennte Wege gehen.

Im Anschluß hieran aber möchten wir noch darauf hinweisen, daß die meisten Gesänge der Vögel vernommen werden, wenn diese überhaupt keine besonderen Bewegungen ausführen. Gewöhnlich sitzt der singende Vogel auf einem Zweige oder auf der Spitze eines Baumes oder auf einem Dachfirst oder einer Wetterfahne, um von hier aus in völlig ruhiger Körperhaltung sein Lied ins Weite zu schmettern. Doch wollen wir diesem Umstande keine besondere Beweiskraft für unsere obige Behauptung beimessen, da man leicht meinen kann, daß der Rhythmus bez. die rhythmischen Formen den Vögeln gleichsam dermaßen in Fleisch und Blut übergegangen seien, daß sie dieselben auch ohne Verbindung mit der den Anstoß bietenden etwaigen rhythmischen Bewegung ertönen zu lassen imstande wären, ähnlich wie ja auch wir Menschen singen oder sonstwie musizieren, ohne daß wir dabei irgendwelche entsprechende rhythmische Bewegung ausführen.

Anderseits wagen wir nicht, aus unseren Untersuchungen und deren Ergebnissen den Schluß zu ziehen, daß Büchers Auffassung — das rhythmische Element in der Musik und der Sprache der Menschen entstamme mehr oder weniger rhythmischen Körperbewegungen — falsch sei. Im Gegenteil — es ist sehr leicht möglich, daß die einschlägigen Verhältnisse bei Menschen und Vögeln ganz verschieden liegen. Wir wollen nur daran erinnern, daß die Sprache der Vögel in der Hauptsache Tonsprache ist, während bei den Menschen der Laut und

das daraus gebildete Wort das Sprachelement und das gegenseitige Verständigungsmittel ist. Es ist sehr wohl denkbar, daß infolge dieses Umstandes die beim Menschen erst allmählich neben der Wortsprache sich immer mehr entwickelnde Tonsprache einer rhythmischen Beeinflussung bedurft hat, während dagegen die Tonsprache der Vögel schon darum alle möglichen Richtungen ihrer Entfaltung — somit auch nach der rhythmischen Seite — eingeschlagen hat, weil sie hier das weitaus wesentlichste Äußerungs- und Verständigungsmittel ist. Nichtsdestoweniger scheint uns die außerordentliche Verwandtschaft der Rhythmik in der Musik der Menschen und derjenigen der Vögel, die sich sogar bis auf die Gliederung der rhythmischen Werte nach der Zwei- und Dreizahl erstreckt, wie nicht minder die auch bei den Vögeln leicht zu beobachtende Metrik, die ganz derjenigen unserer Musik entspricht, darauf hinzudeuten, daß die musikalische Rhythmik hier wie dort denselben Ursprung, die gleichen Wurzeln hat. Wo aber haben wir diese zu suchen, wenn nicht in der Rhythmik der Körperbewegungen?

Zwar sind die diesbezüglichen Untersuchungen sehr schwierig und spekulativer Art; dennoch können und wollen wir nicht unterlassen, auf ein paar Gesichtspunkte betreffs der Frage nach der

Herkunft und Entstehung des Rhythmus in der Musik

hinzuweisen.

Vor allem ist wohl zu bedenken, daß es sich bei der Erzeugung der verschiedenen tonlichen Rhythmen darum handelt, daß der Luftstrom, der bei der Ausatmung an den Stimmbändern vorüber- oder zwischen ihnen hindurchstreicht, nach bestimmten Gesetzen unterbrochen bez. in seiner Stärke vermindert oder verstärkt wird. Hieran aber sind ohne Zweifel gewisse Muskeln in erster Linie beteiligt; neben den eigentlichen Syrinxmuskeln besonders wohl die zwischen den Rippen gelegenen Muskeln, welche das Heben und Senken des Brustkorbes bewirken, und die Bauchmuskulatur. Die Mitwirkung

des Zwerchfelles beim Atmen dürfte wegen seiner unvollkommenen Entwicklung bei den Vögeln weniger in Frage kommen. Wir meinen nun, daß, wie die größeren Körpermuskeln bei häufiger Ausführung einer Arbeit rhythmische Bahnen einschlagen, dies ebenso gut und ebenso leicht die Singmuskeln tun können, ohne daß sie dazu eines rhythmisierenden Einflusses von anderer Seite benötigen.

Es dürfte hier am Platze sein, der Frage kurz zu gedenken, wie es kommt, daß überhaupt ein großer Teil von gleichartigen Bewegungen, die eigentlich jede für sich einen besonderen Willensakt erheischen, wenn irgend tunlich in rhythmischer Form ausgeführt werden, statt in regelloser Zeitfolge. Der Grund hierfür ist von verschiedenen Psychologen, besonders auch von Wundt, darin gefunden worden, daß durch die regelmäßige Wiederholung eine wesentliche Vereinfachung des ganzen Gesamtvorganges erzielt wird, die sich besonders in einer mehr oder weniger großen Ersparnis an Willenskraft und vielleicht auch an physischer Kraft äußert. Dies wiederum hat jenes Lustgefühl zur Folge, das in der Regel die Begleiterin jeder rhythmischen Bewegung ist und das die Wiederholung derselben gewährleistet. Bei den den Rhythmus des Gesanges bewirkenden Muskeln des Singapparates kommt aber noch eins hinzu.

Ein selbständiger Übergang aus roher, nicht nach gleichen Zählzeiten gegliederter Tätigkeit in rhythmische wird gerade hier um so leichter stattgefunden haben, als ja die ans Ohr schlagenden und die von den musizierenden Vögeln selbst hervorgebrachten Töne nichts anderes sind als eine sehr große Summe von in gleichen, wenn auch außerordentlich kurzen Zählzeiten hervorgebrachten Schwingungen der Stimmbänder, ungefähr 500 bis 2000 in der Sekunde. Die Gleichmäßigkeit der Schwingungen wird auf die den schwingenden Membranen oder Bändern benachbarten Singmuskeln rückwirken, indem sie in ihnen geradezu eine Art von rhythmischem Muskelgefühl

hervorruft, das umgekehrt wieder die Töne als weitaus größere Einheiten in rhythmischer Anordnung erklingen läßt.

Ganz besonders möchten wir aber darauf hinweisen, daß dieses rhythmische Muskelgefühl außerdem — und sicherlich am meisten — von der rhythmisch gleichmäßigen Tätigkeit des Herz- und Zwerchfellmuskels, vorzugsweise jedoch von der des ersteren hervorgerufen sein dürfte. Spielt doch die rhythmische Herztätigkeit auch insofern in unserer Musik eine große Rolle, als wir nach ihrem Tempo die verschiedenen Folgeerscheinungen — seien es die der Töne, der Schritte oder verwandter Vorgänge — als schnell oder langsam bezeichnen, je nachdem sich die Einzelerscheinungen rascher oder langsamer folgen als die einzelnen Herzschläge[1]. In Übereinstimmung hiermit „hält sich die Bewegung in der Musik in den Grenzen, welche der Bewegung des Pulsschlages gezogen sind. Die geringste Zahl der Pulsschläge sind 30—40, die größte 200 in der Minute. Die Grenzpunkte der Schnelligkeit der Schwingungen des Mälzelschen Metronoms sind 40—208 Schläge in der Minute"[2].

Daß wir hiernach sehr wohl Beziehungen zwischen der rhythmischen Herztätigkeit und der Rhythmik der Musik in Gestalt des von der Herztätigkeit auf die Singmuskulatur übertragenen rhythmischen Gefühles annehmen dürfen, kann wohl kaum in Abrede gestellt werden.

Wie kommt es aber, daß der Rhythmik der Vögel — um diese handelt es sich zunächst für uns — im wesentlichen nur die Zwei- oder Dreizahl zugrunde liegt? Die Ursache dürfte schwerlich mit absoluter Gewißheit angegeben werden können. Deshalb sei es uns gestattet, wenigstens eine Vermutung über die Entstehung der Zwei- und Dreizähligkeit in der Vogelmusik hier auszusprechen. Es dürfte häufig vorgekommen sein — und es kommt auch noch

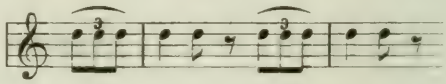
---

[1] Vgl. hierzu Riemann: „Musikalische Rhythmik und Metrik", 1903, S. 5.

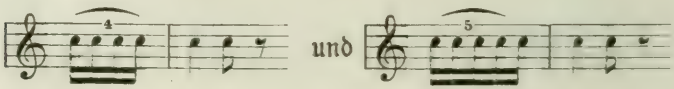
[2] Friedrich v. Hausegger: „Gedanken eines Schauenden", 1903, S. 323.

sehr oft vor —, daß die Vögel einen Ton statt einmal, zweimal hintereinander angeschlagen haben, ist doch dadurch die Wirkung des Rufes wesentlich erhöht worden. Beide Töne haben sich gleichsam zu einer neuen, größeren Einheit verdichtet, die nun ihrerseits vielleicht aufs neue wiederholt worden ist. Es sind auf diese Weise allmählich Tongruppen entstanden, die sich aus zwei, vier oder acht gleichen Einheiten zusammensetzen. Daneben mag es geschehen sein, daß der Vogel einen Ton regelmäßig dreimal angeschlagen hat. Diese Tongruppe hat sich dann als Ganzes einer neuen Einheit entwickelt, die gleichfalls Wiederholungen erfahren hat; immer aber liegt dem Ganzen dann die Zwei- bez. Dreizahl zugrunde. Anderseits können wir uns denken, daß nicht gewisse Werte in Gruppen von zwei oder drei zu höheren Einheiten vereinigt werden, sondern daß bestimmte Einheiten durch Teilung in zwei oder drei Unterwerte zerfallen sind; vielleicht sind beide Entstehungsweisen verschiedener rhythmischer Werte hier oder da zur Anwendung gekommen.

Es fragt sich aber nun, warum vereinigen die Vögel nicht auch vier oder fünf kleine Tonwerte zu einer größeren Einheit, oder warum teilen sie eine Einheit nicht in vier, fünf oder mehr Unterwerte? — Wohl hören wir ganz gelegentlich innerhalb einer größeren Zählzeit z. B. fünf gleiche Unterwerte; aber sobald dies nicht häufig der Fall ist, dürfen wir doch nicht von einer regelrechten fünfzähligen Gliederung rhythmischer Werte sprechen, sondern nur von einer Zufälligkeit. Während wir z. B. noch leicht auf das Motivschema

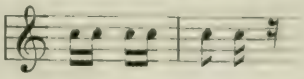


stoßen können, hören wir von den Vögeln nie feststehende Formen wie:



oder ähnliche, die den Beweis für eine Vier- bzw. Fünfzähligkeit im Vogelgesange lieferten.

Dagegen vernehmen wir wohl noch die Form:

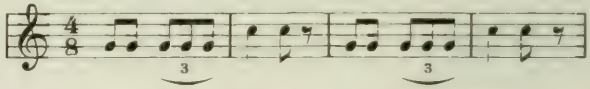


der jedoch nicht die Vier-, sondern die Zweizähligkeit zugrunde liegt.

Demgegenüber liegt doch nichts vor, was die Vögel ein für allemal abhalten müßte, gewisse kleine Einheiten in der Fünf- oder Siebenzahl zu einer größeren Einheit regelmäßig zusammenzufassen. Daß dies nicht eintritt, können wir uns nur auf folgende Weise erklären: Voraussetzung einer solchen Zusammenfassung ist, daß die Vögel vier oder fünf sich folgende Töne der Zahl nach zu erkennen bzw. als verschieden von drei Tönen wahrzunehmen vermögen. Andernfalls wird, wenn die Dreizahl überschritten wird, die Anzahl der zusammengefaßten Töne wechseln und vielleicht auch der Rhythmus durchbrochen werden. Das tritt nun oft ein. Ist da nicht vielleicht der umgekehrte Schluß gestattet, daß, weil die Vögel nicht in regelmäßig wiederkehrender Weise vier oder fünf kleinere Einheiten zu einer größeren Einheit, d. h. zu einer ausgesprochenen Quartole oder Quintole, zu vereinigen pflegen, ihnen überhaupt die Fähigkeit abgeht, vier bez. fünf Töne der Zahl nach zu erfassen, während wenigstens einige von ihnen *drei* Töne als gleichwertige Glieder einer größeren Einheit zu unterscheiden und dementsprechend auch klar und deutlich als Triolen zu Gehör zu bringen vermögen? Wer entsänne sich hier nicht der schon oft besprochenen Tatsache, daß *Krähen* eine Gruppe von drei Menschen als ein Ganzes zu betrachten bez. in ihre Einheiten aufzulösen imstande waren? Sie wußten sehr wohl, daß, als von drei in eine Hütte getretenen Jägern nur zwei herauskamen, noch einer darin war. Man hat den diesbezüglichen Versuch mehrmals mit demselben Erfolg wiederholt, und erst, als man mehr Menschen in die Hütte hat gehen

lassen, haben die Krähen die Zahl derselben nicht mehr zu übersehen vermocht. Lichtenberg erzählt von einer Nachtigall, die ebenfalls bis drei hat zählen können[1].

Wird nun hierdurch nicht bestätigt, daß die Vögel mittels des Gesichtssinnes im günstigsten Falle bis zu drei Einheiten unterscheiden, d. h. aber, daß sie nur bis drei zu zählen vermögen? Wird es uns weiterhin nicht begreiflich, daß der Rhythmik der Vögel nur die Zwei- und Dreizahl, nicht aber beispielsweise auch die Fünf- oder Siebenzahl zugrunde liegt? Eins wollen wir dabei aber nicht vergessen. Ein „Zählen" in unserm Sinne findet bei den Vögeln nicht statt. Es kommt zu keiner Abstraktion der Zahlenbegriffe und vor allem zu keiner bewußten Vorstellung der Zahlen und ihrer Unterschiede, was um so leichter begreiflich ist, wenn wir uns die Entstehung der zwei- und dreizähligen Tongruppen vergegenwärtigen. Zwei und Drei sind bei den Vögel ebenso unbewußte Vorstellungseinheiten wie die Eins, was auch der Grund dafür ist, daß sich alle drei untereinander leicht vertreten können und daß deshalb auf verhältnismäßig einfache Weise z. B. folgendes Tonbild sehr leicht zustande kommen kann:



In der Tat finden wir derartig gebaute Motive gar nicht selten; wir erinnern z. B. an das auf Seite 69 angegebenen Laubsängermotiv[2].

---

[1] Bei Naumann l. c. S. 85.

[2] Daß sich unter diesen Gesichtspunkten gewisse Folgerungen für die Entstehung der rhythmischen Gliederung in unserer Musik ergeben, bedarf keiner näheren Erörterung. Vor allem müssen wir wohl in analoger Weise schließen, daß das Zählvermögen der Menschen ursprünglich ebenfalls nicht über drei hinausgereicht hat bez. daß wir Zwei und Drei untereinander und von der Einheit deutlich zu unterscheiden und zu erfassen vermöge, ohne daß es dabei einer besonderen Verstandestätigkeit, eines besonderen Zählvorganges bedarf. Für diejenigen, die über das Zählvermögen wilder Völker unterrichtet sind, hat das ja nichts Über-

Und nun zum Schluß dieses kurzen Abschnittes noch eine bemerkenswerte Beziehung. Wir finden — wie mehrfach erwähnt — bei den Vögeln eine Zusammenfassung kleiner rythmischer Zählwerte nach der Zwei- und nach der Dreizahl, so daß, wenn wir einmal den ganzen Vorgang im umgekehrten Sinne betrachten, aus einer größeren rhythmischen Einheit zwei, vier, acht oder auch drei bzw. sechs gleiche Unterwerte entstehen können. Beziehen wir nun einmal die Schwingungszahl unserer Tonleiter auf die Tonika, deren Schwingungszahl wir als Einheit der Messung annehmen, so ergibt sich folgende Reihenfolge derselben:

Prime	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave
1/2	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2/1

Man beachte hierbei die Nenner der Brüche. Sie sagen, daß wir, um die Töne der diatonischen Tonleiter zu erzeugen, uns die Schwingungszahl der Tonika in 8, 4, 3, 2 gleiche Teile geteilt gedenken müssen. Wir wollen natürlich aus der Übereinstimmung dieser Zahlenreihe mit der obigen und aus dem Fehlen der Fünf und Sieben in beiden Reihen nicht etwa den Schluß ziehen, daß die rhythmische Gliederung der tonlichen Einheit von den eben angegebenen Schwingungsverhältnissen

---

raschendes. Aber auch aus der Anschauungswelt eines Kulturvolkes sei eine diesbezügliche Tatsache angeführt, die für das Gesagte nicht bedeutungslos zu sein scheint: Ist es nicht eigentümlich, daß wir von jemand, an dem jede Erziehung und Kultur spurlos vorübergegangen ist, sagen, er könne nicht bis drei zählen? womit wir doch wohl andeuten wollen, daß der Betreffende nicht einmal über die natürliche Anschauungs- oder Begriffswelt verfügt, die jedem Menschen geradezu angeboren ist. Jedenfalls verstehen wir nach dem Gesagten leicht, daß uns das Anhören von Musik, die sich auf der Zwei- bez. Dreizähligkeit aufbaut, Freude bereitet, während uns das Anhören von Musikstücken, denen teilweise oder durchweg die Fünfzahl zugrunde liegt, weniger angenehm berührt. Wir zerlegen jede Fünfzahl in der Musik instinktiv ohne es zu wollen, in die Zwei- und Dreizahl, wodurch in der Folge ein fortwährender Wechsel herbeigeführt wird, der jede höhere rhythmische Einheitlichkeit zerstört; ja, es können sogar auf diese Weise in uns Unlustgefühle geweckt werden, womit die Musik natürlich ihren Zweck verfehlt.

innerhalb einer Oktave herzuleiten sei; anderseits aber erscheint es uns doch nicht ausgeschlossen, daß die Beziehungen zwischen Schwingungszahlen und rhythmischer Gliederung aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind, die noch viel tiefer liegt, als wir in unserer vorhergehenden Besprechung über die Zwei und Dreizähligkeit des Rhythmus in der Vogelmusik angedeutet haben. Um jedoch nicht zu weit von unserm Hauptthema abzuschweifen, können wir hier, wie gesagt, nicht näher auf die berührten Punkte eingehen. Wir wenden uns vielmehr im folgenden der Untersuchung und Behandlung einer neuen schon oben angedeuteten Frage zu.

Höhere musikalische Leistungen der Vögel auf dem Gebiete der Komposition.

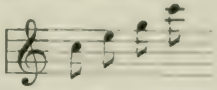
Wir gliedern diesen Abschnitt wieder in einzelne besondere Betrachtungen.

Was zunächst

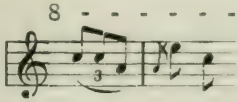
Die Motiv- bez. Melodiebildung

anbelangt, so haben wir davon ja schon früher gesprochen, als wir die Frage der Intervalle erörterten, die wir an der Hand der Motive usw. untersuchten. Was uns nun an dieser Stelle besonders interessiert, ist die Tatsache, daß die Motive sehr oft nicht ein buntes Durcheinander der Töne bez. der Intervalle, sondern ein Steigen oder Fallen oder eine dem Ohre wohltuende Verbindung beider, also eine gesetzmäßige Anordnung der Töne deutlich erkennen lassen. Auch sprung- und schrittweise Tonfolgen werden von den Vögeln bei der Bildung ihrer Motive in herrlichster Weise verwertet. Die zahlreichen oben angeführten Beispiele sowie die im zweiten Teile unserer Arbeit ausführlich behandelte Tatsache, daß schon so viele Vogelmotive Eingang in die Kunst der Menschen gefunden haben, zeigen zur Genüge, was für entzückende und menschlich schöne Melodien manche Vögel zu schaffen vermögen. Die, vielen Vogelmotiven eigene Ordnung verschafft sich auch in der zu den Tönen leicht hinzu zu denkenden und die Töne

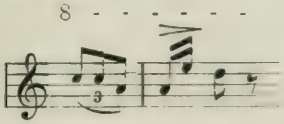
und ihre Folge ergänzenden Harmonie sehr auffallende Geltung. Untersuchen wir in dieser Hinsicht die Motive, so finden wir, daß sie sich sehr oft auf dem einfachen Dreiklang der Tonika aufbauen, also z. B. auf den Tönen:



wie wir es in dem auf Seite 50 angeführten Hänflingmotive finden. Zu diesen harmonischen Tönen treten in vielen Fällen — ganz wie in unserer Tonkunst — wohlklingende Durchgangstöne; schöne Beispiele für solche bieten u. a. die auf Seite 52 unter 1. und 2. aufgeführten kleinen Motive, von denen man fast behaupten könnte, daß im ersteren Falle der C-Dur-Tonikadreiklang, im andern aber der A-moll-Tonikadreiklang zugrunde liegt. Letzteres gilt in ausgesprochener Weise von einem Motiv, das einst ganz plötzlich im Köpfchen einer von mir oft verhörten Amsel auftauchte und dann lange Zeit beibehalten wurde. In seiner reinsten Form erklang das Motiv wie folgt:



also deutlich Moll-Dreiklang der Tonika. Reizend war es anzuhören, wenn manchmal das Vorschlags-a mit dem folgenden Hauptton e zu zwei Sechzehntel verbunden wurde, während das letzte c in d überging, so daß das a schwere Note wurde; infolgedessen erhielt das Motiv nun folgende, von der vorigen sich deutlich unterscheidende Form:



Hin und wieder vereinigen sich Tonika und Dominant-Dreiklang, wie z. B. in dem herrlichen auf Seite 62 wiedergegebenen Amselmotiv; ein anderes Mal folgt auf den Durdreiklang der entsprechende Molldreiklang (Beispiel 15 auf Seite 54). Ja,

es tritt sogar der in der menschlichen Kunst so häufig angewandte Dominant-Septimen-Akkord mit dem Tonika-Dreiklang in Verbindung und löst sich in einen solchen auf, wie es in dem von Voigt (l. c. Seite 31) wiedergegebenem Motiv einer Amsel der Fall ist. In der eben von uns aufgeführten Variante eines Amselmotivs folgt auf den Molldreiklang der Tonika der Subdomimant-Dreiklang. Doch wollen wir hierbei nicht länger verweilen, umso weniger, als hier und da verschiedene Auffassungen der harmonischen Verhältnisse der Motive möglich sind und man uns entgegenhalten könnte, daß unser Urteil nicht objektiv genug ist, indem wir zuviel in die Motive hineindeuten. Und wenn wir auch hoffen, daß unsere diesbezüglichen Ausführungen in der Beschränknng, die wir haben walten lassen, von anderer Seite bestätigt werden, möchten wir doch den erwähnten Vorwurf auf keiner Seite aufkommen lassen und gehen deshalb über zu den bei weitem interessanteren

Tatsachen aus dem Kapitel „Vogelmusik", die dem Gebiete der eigentlichen musikalischen Formenlehre angehören.

Wir knüpfen wieder an die Motive an, d. h. an die kleinsten, musikalisch selbständigen Teile, aus denen sich gegebenenfalls größere Melodien und umfangreichere Gebilde aufbauen.

In den meisten Fällen sind die Vogelmotive Eigentum der ganzen Art; sie erben sich von Geschlecht zu Geschlecht fort und erfahren dabei in der Regel gar keine oder nur ganz unwesentliche Änderungen. Wir nennen hier beispielsweise vor allem den Kuckucksruf. In vielen anderen Fällen aber sind die Motive nicht Allgemeinbesitz der ganzen Art, sondern häufig eigene Tonschöpfungen besonders begabter Individuen.

Es versteht sich im allgemeinen von selbst, daß individuelle Leistungen dort geradezu ausgeschlossen sind, wo sich der Ruf bez. der Gesang in der Hauptsache nur aus einem einzigen in

verschieden langen Zwischenräumen wiederholten Tone oder aus mehreren unmittelbar nacheinander angeschlagenen Tönen derselben Tonstufe aufbaut. Dagegen können wir individuelle Schöpfungen am ehesten dort finden, wo den Vögeln mehrere Töne verschiedener Tonstufen und vielleicht auch verschiedene rhythmische Werte zur Verfügung stehen. Den Übergang bilden gewisse individuelle Abweichungen von einer entschieden allen Rufen zugrunde liegenden Form des Gesanges. Ein schönes Beispiel solcher Abweichungen von der allgemeinen Form des Rufs finden wir in den Rufen des kleinen Rotschenkels (Totanus calidris *L.*), von welchem Droste-Hülshoff bemerkt, daß jedes Individuum seine eigene Variante pfeift[1]. Ähnliches gilt z. B. von unsern Buchfinken, doch sind hier die individuellen Formen weniger leicht zu erkennen, da jedes Individuum seinen Ruf selbst wieder variiert. Am meisten aber interessieren uns diejenigen Fälle individueller Leistungen, bei denen sich jedes Tier nicht an eine gewisse stereotype, der ganzen Art eigene und mehr oder weniger scharf umschriebene Grundform des Gesanges hält, sondern wo es verschiedene freiere Formen bez. Motive schafft, die zwar aus einem gewissen Rahmen nicht heraustreten, so daß wir jederzeit die Art angeben können, welcher der Vogel angehört — die aber anderseits einen schon recht hohen Grad der Freiheit der musikalischen Gestaltungskraft verraten. In der Regel bleibt es dann nicht bei einem Motiv, das aus den zur Verfügung stehenden Tönen und rhythmischen Werten gebildet wird, sondern es kommen oft mehrere, voneinander sogar sehr abweichende Motive unmittelbar nacheinander zu Gehör. In anderen Fällen wird ein besonders hervortretendes Motiv mit großer Vorliebe von dem Sänger lange Zeit festgehalten, wie es z. B. oft bei der Amsel beobachtet werden kann, von der uns plötzlich einmal tage- oder wochenlang ein Motiv an die Ohren schlägt, das wir weder von ihr noch von einer anderen

[1] Bei Voigt l. c. S. 208.

Amsel vorher vernommen haben[1]. Die kleinen charakteristischen Motive werden dann zu Erkennungs- — oder sagen wir — „Leit"motiven des betreffenden Individuums. Es erscheint uns diese Tatsache in einem ganz eigenen Lichte, wenn wir bedenken, daß Rich. Wagner, der doch das Leitmotiv eigentlich erst in unserer Musik zur vollen Geltung gebracht hat, in seinen Meisterwerken auffallend viele Vogelmotive verwertet hat[2].

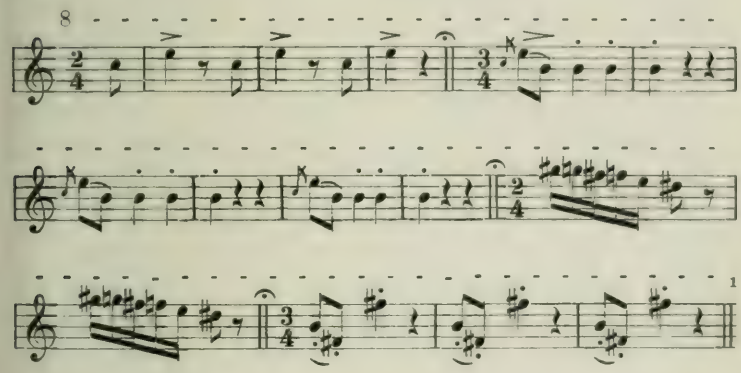
Im folgenden wollen wir der freien Motivbildung verschiedener Vögel in stufenweiser Reihenfolge etwas eingehender gedenken.

Verschiedene Motive aus verhältnismäßig wenig umfangreichem Tonmaterial bringt in klarster Weise schon die Misteldrossel (Turdus viscivorus *L.*) zu Gehör. In der Hauptsache verfügt sie über drei nebeneinander gelegene Töne z. B. c, d, e. Aber wie abwechselnd versteht sie dieselben zu immer neuen, wenn auch recht kurzen Motiven zu vereinigen, die ohne Wiederholung mit kleinen Zwischenpausen oft während einer langen Zeit zum Vortrag kommen[3].

Auf einer wesentlich höheren Stufe individueller Leistungen stehen verschiedene andere Vögel, deren wir schon weiter oben mehrfach gedacht haben. Man lausche z. B. einmal auf einen kleinen unscheinbaren Gartenlaubsänger, wie er in geradezu unglaublicher Schnelligkeit die entzückendsten Motive — eins immer reizvoller als das andre — aus der kleinen Kehle hervorquellen läßt, und beachte, wie dieses freie Schaffen an besonders schönen Frühlingstagen oft stundenlang anhält. Munter hüpft dabei das Vögelchen von Ast zu Ast, sucht sich zwischendrin Nahrung, jagt einem anderen Vogel nach — aber in seinem Musizieren läßt es sich nicht stören, die Töne drängen sich unbewußt aus dem Innern hervor! Oder man

[1] Vgl. die Ausführungen auf den Seiten 60 ff.
[2] Vgl. die diesbezüglichen Darlegungen im zweiten Teil.
[3] Vgl. S. 50.

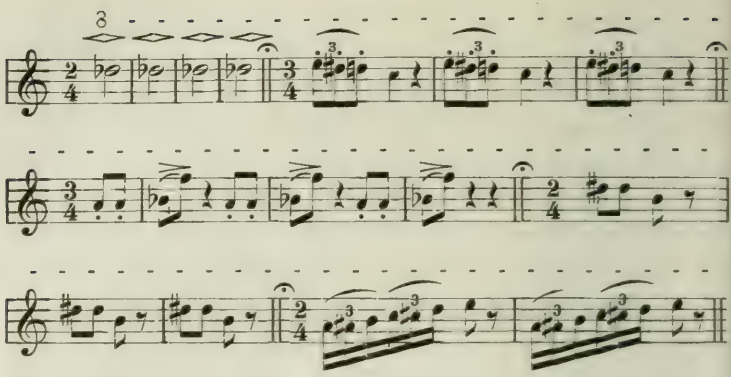
achte auf eine Zippe, besonders am frühen Morgen, wenn durch die aufgehende Sonne der taufrische Wald geweckt worden ist. Wie verschiedenartig sind nach Ton, Rhythmus, Harmonik usw. die einzelnen Liedchen! Und so zusammenhängend, wenn auch nicht unmittelbar verbunden, werden die verschiedenen, mehrfach wiederholten Motive vorgetragen, daß man meinen könnte, eine Art Sonate en miniature zu hören, die sich trotz ihrer Kürze aus mehreren kleinen Sätzchen aufbaut. Jedes Sätzchen hat seinen eignen Takt und sein besonderes Tempo. Im folgenden geben wir ein paar erst kürzlich vernommene Zippengesänge wieder. So erfreute uns an einem schönen Frühlingsabende eine Singdrossel am Krippenbache in der Sächsischen Schweiz durch folgenden Gesang:



Dagegen erlauschten wir von einem Zippenmännchen im Dresdner Großen Garten eine andere und wohl noch herrlichere Weise, die natürlich von einem zum andern Male gewissen Wandlungen unterworfen war. Der kleine Sänger ist leider für immer verstummt; er sang u. a. das folgende abwechselungsreiche Lied:

---

[1] Man beachte die kleinen, durch Fermaten angedeuteten Pausen zwischen den einzelnen Teilen.

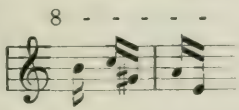


Man erkennt aus diesen Beispielen, daß nicht alle Einzelmotive desselben Sängers einer und derselben Tonart angehören, wenn hier überhaupt von solchen gesprochen werden darf. Auch sei besonders noch bemerkt, daß die einzelnen Töne nicht immer auf der von uns notierten Höhe standen, es ergaben sich oft kleine Abweichungen. Auf der anderen Seite jedoch sind diese Leistungen umso beachtlicher, als es z. B. unter den Zippen zahlreiche Individuen gibt, deren musikalisches Können nur geringeres zu Wege bringt.

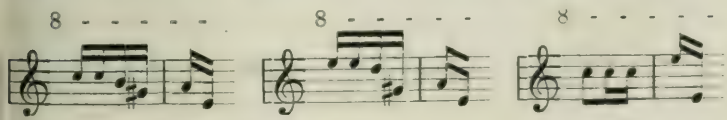
Aber nicht nur neue selbständige Motive oder Themen erfinden manche befiederte Sänger, sondern sie behandeln oft gewisse Themen in derselben Weise, wie die Komponisten unter uns Menschen es tun, wenn sie größere Formen schaffen wollen. Die Komponisten verändern bekanntlich die Motive nach verschiedenen Seiten hin, so daß der Grundgedanke zwar stets derselbe bleibt, jedoch in immer neuer Gestalt wiederkehrt. Diese Umgestaltung oder Variation erfolgt rein tonlich, indem das Motiv auf eine andere Stufe versetzt wird, oder indem die Intervalle vergrößert oder verkleinert werden, welchen Vorgang wir das Erweitern bez. das Verengen des Motivs nennen; oder man läßt die Töne in entgegengesetzter Richtung fortschreiten, was als Umkehrung des Motivs bezeichnet wird. Weiterhin verändern

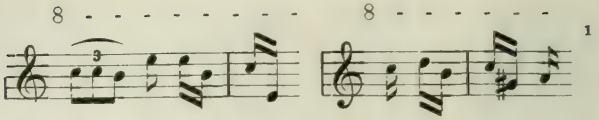
die Komponisten die Motive rhythmisch, indem sie dieser oder jener Note oder mehreren Noten betreffs der Länge oder Kürze andere Werte geben. Und schließlich sind auch dynamische Veränderungen möglich, dadurch, daß z. B. statt einer Steigerung der Tonstärke gegen das Ende hin ein Abnehmen derselben eintritt.

Ohne näher hierauf einzugehen, wollen wir die höchst auffallenderweise gleichen oder zum mindesten sehr ähnlichen Verhältnisse bei der Komponistenarbeit mancher befiederter Liedermeister durch ein paar Beispiele beleuchten, die jede weitere Darlegung überflüssig machen. Wir verfahren bei der Auswahl der Beispiele auch insofern streng kritisch, als wir diejenigen Variationsbildungen, die nicht in der musikalischen Begabung, sondern in einer gewissen Unfähigkeit wurzeln, bestimmte Tonfolgen immer genau wiederzugeben, hier völlig übergehen. Wir denken z. B. an die verschiedenen, leicht zu beobachtenden Varianten des Schlages vom Fitislaubsänger bei ein und demselben Männchen; so verschiedenartig sie sind, so fehlt ihnen doch der künstlerische Zug. Ähnlich dürften die Verhältnisse beim kleinen Zaunkönig liegen, wenn auch die vielen Schwankungen des Zaunkönigsanges den Übergang zu den nunmehr aufzuführenden Fällen bilden. Beachtenswerte Umgestaltungen seines Grundmotivs:

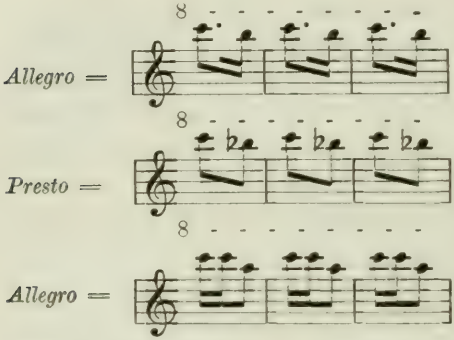


zeigt schon der Pirol. Sie sind um so deutlicher erkennbar, als das Grundmotiv selbst eine viel bestimmtere Gestalt hat als bei den eben genannten Vögeln. Ein und derselbe Pirol ließ in kurzer Zeit nachstehende Varianten seines Rufes hören:





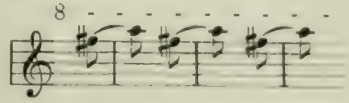
Weiter verweisen wir auf eine reizende, rein individuelle Variantenbildung, welche Voigt l. c. S. 76 von der Tannenmeise (Parus ater *L.*) wiedergibt. Er hat einmal ein jedenfalls recht begabtes Exemplar längere Zeit beobachtet und belauscht. Nach seinen Aufzeichnungen pfiff das Tierchen nacheinander folgende Weisen:



Voigt bemerkt hierzu: „Diese Beobachtung lehrt, daß die verschiedenen Formen des Frühlingsrufes nicht verschiedenen, von außenher beeinflußten Stimmungen entsprechen und auch nicht jede von einem anders befähigten Individuum herrührt." Und wir fügen hinzu: Diese Varianten sind, wie in so manchen anderen Fällen, das Produkt einer musikalischen Phantasie, die das Material des Schaffens schon in gewissem Grade beherrscht und dadurch die Freiheit erlangt, immer neue Formen zu gestalten. Wir halten diesen Punkt unserer Betrachtungen für so außerordentlich wichtig und interessant, daß wir noch ein paar Beispiele aus unserer eigenen Erfahrung hier wieder-

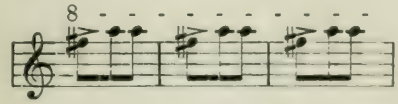
[1] Die aufgezeichneten Intervalle entsprechen nur annähernd den wirklich vernommenen Tönen, kommen ihnen aber sehr nahe.

geben wollen. Am 29. September 1907 sang eine Kohlmeise bei prächtigem, warmem Wetter, daß sehr wohl eine Frühlingsstimmung in das kleine Vogelherz einziehen konnte, folgende Varianten ihres bekannten Rufes:

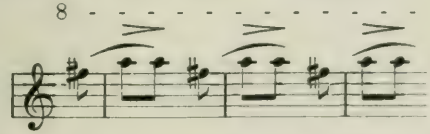


Kurz nach einer mehrmaligen Wiederholung dieses munteren Schlages ertönte die Umkehrung des Motivs mit einer dynamischen Verschiebung, indem die Betonung statt auf den zweiten, auf den ersten Ton fiel:

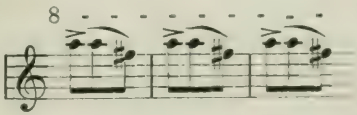
Weiterhin hörten wir die rhythmische Änderung, die zugleich mit einer tonlichen verbunden war:



Dann folgte wieder eine dynamische Variante:

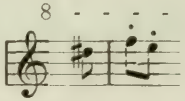


Und zuletzt vernahmen wir noch eine Umkehrung auch dieser Variante in:

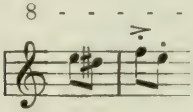


[1] Vgl. oben S. 40, wonach dieser letzte Ruf auch in 4/8-Takt ertönt und sogar auf vier Töne ausgedehnt ist.

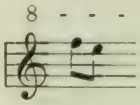
Selbst bei Vögeln, deren Rufe wenig auffallen — weil sie nicht so laut an unser Ohr schlagen, und weil sie vielleicht auch musikalisch wenig reizvoll sind —, können sehr interessante Veränderungen eines kleinen Motivs wahrgenommen werden. Wir erinnern uns jener von einer Haubenlerche (Alauda cristata *L.*) herrührenden Rufe, die wir einmal im Laufe einiger Minuten haben aufzeichnen können. Der einfache Ruf:



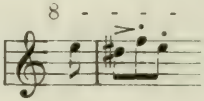
wurde entweder erweitert zu:



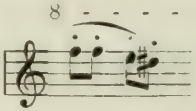
oder verkürzt zu



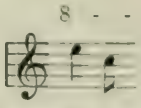
Ferner wurde die Erweiterung metrisch verändert in:



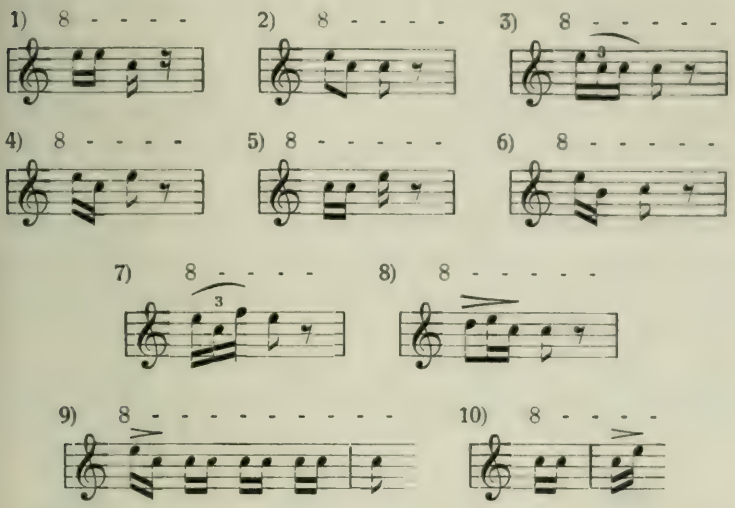
Oder es kam zu einer kleinen Umstellung der Töne z. B. in die Form:



Das Herrlichste aber leisten auf dem in Rede stehenden Gebiete die schon früher mehrfach obenan gestellten Zippen. Aus der Reihe verschiedener Beispiele für die Begabung dieser Sänger für Variantenbildung sei das nachstehende angeführt, das wir im Frühjahr 1905 in der Dresdner Bürgerwiese von ein und derselben Zippe erlauscht haben. Im Verlaufe eines nicht zu langen Zeitraumes ließ sie nacheinander die folgenden reizenden Variationen des verhältnismäßig höchst einfachen Grundmotivs:



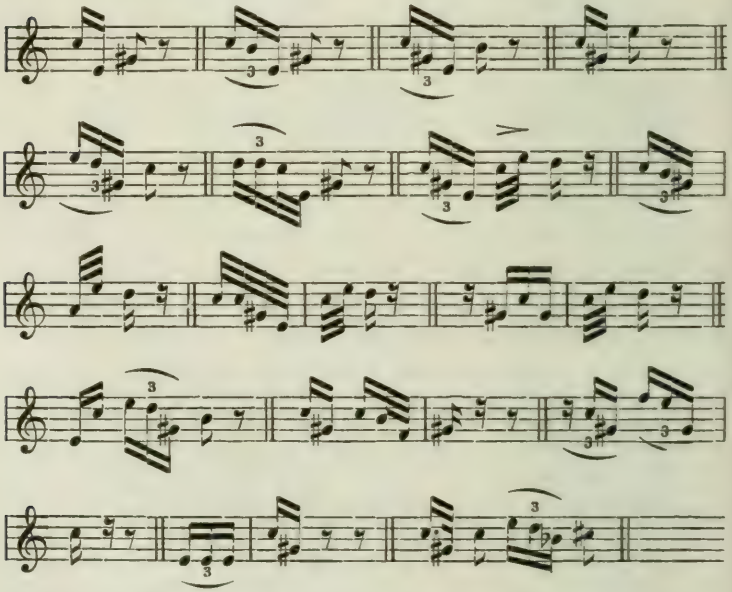
hören, von denen jede kurze Zeit beibehalten und mehrmals wiederholt wurde:



Dazwischen flocht die Zippe einige Pausen oder dann und wann mehr oder weniger unreine Tongruppen ein, wodurch das Ganze an Abwechslung gewann. Dabei wollen wir jedoch nicht zu bemerken versäumen, daß auch bei den angegebenen Variationen manche Tonschwankungen vorkamen. Immerhin ist es — besonders im Hinblick auf die Einfachheit des Themas — höchst erstaunlich, daß wir hier nicht weniger als zehn Varianten vor uns haben, die alle Arten der Variationsbildung umfassen, die wir weiter oben für die Variation eines Themas in der menschlichen Tonkunst aufgezählt haben.

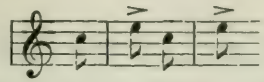
Nicht viel anders liegen die Verhältnisse bei der Amsel. Zwar hält sie gern an gewissen Lieblingsmotiven mit einer geradezu bewunderungswürdigen Beharrlichkeit fest, die sie — wir haben dies schon weiter oben Seite 60 ausgeführt — oft

ungezählte Male in unveränderter Form wiederholt; auch bemerkt man, daß sie sich manchmal erst nach längerem Probieren und Studieren zu einem klangschönen Motiv durchringt; zuweilen wieder plaudert sie, ähnlich wie es die Zippe dann und wann tut, scheinbar darauf los, als wolle sie zeigen, wie man's *nicht* machen soll, d. h. ohne nur halbwegs erkennbare Intervalle, ohne klaren Rhythmus usw.; aber sehr oft kann man von ihr neben ganz verschiedenen Themen geradezu klassische Variationsbildungen eines ihrer Lieblingsmotive hören, das bei ihr nicht etwa erst heranreift, sondern fertig dasteht. Mehr als Worte reden hier die Beispiele, und deshalb seien nachstehend die bemerkenswertesten Varianten eines sehr einfachen Themas aufgezeichnet, die wir eines Morgens zwischen 5 und 6 Uhr von einer Amsel in unserer Nachbarschaft vernommen haben[1]:

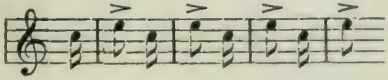


[1] Dasselbe Thema wurde übrigens auch an den folgenden Tagen und Wochen beibehalten und immer wieder variiert, meistens allerdings

Die Reihenfolge der Variationen war zwar eine etwas andere, doch haben wir einer besseren Übersicht wegen die vorstehende Anordnung getroffen. Wie nach weiter oben gegebenen Ausführungen fast selbstverständlich erscheinen wird, waren die Töne oft recht unrein und nicht leicht zu bestimmen. Die Amsel schoß oft wie ein Schütze, der in kurzer Zeit zahlreiche Schüsse abgibt, mehr oder weniger daneben. Wir haben uns deshalb bemüht, immer die nächstgelegenen Intervalle aufzuzeichnen. Danach wird man überall leicht das Hauptthema und den Grad und die Art der Veränderung herausfinden, vor allem aber wohl die geradezu klassischen Variationen bewundern. Besonders bedenke man dabei, daß das Hauptthema, wie mehr oder weniger alle ausgesprochenen Themen der Amsel, nicht überliefertes Eigentum der ganzen Art, sondern eine eigene Schöpfung des Individuums war; wieviel mehr gilt dies dann erst von den Variationen! Oft schob die Amsel, gleichsam als solle dadurch der Reiz des Ganzen erhöht werden, andere Töne bez. Tongebilde ein, zuweilen sogar ein neues Thema, wie z. B.:



das sogar eigene Variationen erfuhr, wie beispielsweise in die Form:



Aber bald kehrte die Amsel zu ihrem Lieblingsmotiv zurück, und zwar tauchte dieses dann oft in seiner ganz reinen Form wieder auf. Es ist das eine Tatsache, auf die schon Oppel (l. c. S. 56) hingewiesen hat, indem er sagt, daß die Amsel in ganz klarer Weise auf die ursprüngliche Tonfigur wieder

während des oft lange Zeit andauernden Morgengesangs. Später, wenn der Lärm des Tages sich immer mehr geltend machte, ließ die Variantenbildung sehr nach, um sich erst in der Stille des Abends in gesteigertem Maße wieder einzustellen.

zurückkommt, „wie bei den kunstgerechten Schöpfungen unserer Musiker ein gewisser Grundgedanke, ein gewisses Hauptthema, das sich als solches bereits zu Anfang ankündigt, nicht ganz verlassen und vergessen zu werden, sondern auch nach mannigfachen Zwischensätzen und Abweichungen am Schlusse wiederzukehren und zu erneuter Geltung zu gelangen pflegt."

Nicht weit von der Amsel stehen in bezug auf ihre musikalischen Leistungen betreffs der Variation eines bestimmten Themas der Drossel- und der Teichrohrsänger, während z. B. der Sumpfrohrsänger und der Gartenlaubvogel — das sei hier mit eingefügt — nicht durch zahlreiche Variationen eines und desselben Themas, sondern durch die Fülle ihrer verschiedenartigen Themen unsere größte Aufmerksamkeit beanspruchen[1]. Doch wollen wir auf die Leistungen der ersten beiden, so lebhaften Sänger nicht weiter eingehen.

Dagegen müssen wir noch auf die geradezu künstlerischen Leistungen von ein paar anderen Vögeln zu sprechen kommen, zu denen Drossel- und Teichrohrsänger den Übergang bilden. Was Oppel vom Gesange der Amsel sagt, stimmt insofern noch nicht ganz, als die Amsel, sowie verschiedene andere, im letzten Abschnitt genannte Sänger all die verschiedenen Variationen und Zwischenthemen oft durch kürzere oder längere Pausen voneinander trennen. Das Ganze ist noch lange nicht ein einziges lückenloses Musikstück. Dies ist z. B. im Gesang eines unserer herrlichsten Sänger, der Lerche, der Fall, vor allem, wenn sie sich jubilierend immer höher und höher zum blauen Himmel emporschwingt. Hier haben wir eine völlig zusammenhängende, längere Zeit andauernde musikalische Leistung vor uns. Und wie der Komponist seine symphonischen Sätze aus Motiven und deren Varianten aufbaut, so auch die Lerche! Wer einmal sehr aufmerksam des Lerchenschlags

[1] Daß auch der Gartenlaubvogel ein Thema variieren kann, zeigen die auf Seite 80 angegebenen Beispiele.

achtet und das Ganze mit scharfem Ohr anhört und zu zergliedern sucht, wird zwar bald auf die Unmöglichkeit einer halbwegs genauen Bestimmung der Intervalle stoßen, aber anderseits — wenn auch mit einiger Mühe — herausfinden, daß dem Gesange der Lerche mehrere in sich abgeschlossene kleine Hauptmotive zugrunde liegen, welche nicht nur in verschiedenen tonlichen Umstellungen, sondern auch in den verschiedensten Zerlegungen, Kürzungen und Verlängerungen immer wiederkehren. Sie sind es ja eben, die uns den Lerchengesang verhältnismäßig leicht als solchen erkennen lassen. Wer wollte leugnen, daß wir hier die höchste Form des künstlerischen Schaffens der Vögel auf dem Gebiete der eigentlichen Formen- bez. Kompositionslehre vor uns haben: Aufbau eines ganzen, oft lang ausgesponnenen Satzes, nicht aus wüst durcheinander geworfenen Tönen, sondern aus zu Themen geordneten Tongruppen und ihren verschiedenartigen, im Rahmen gewisser Grenzen sich abspielenden Umgestaltungen!

Auf annähernd derselben Stufe steht der Gesang bez. das Gezwitscher der Schwalben. Kein Teil desselben gleicht genau dem vorhergehenden oder nachfolgenden; immer neue Variationen tauchen kaleidoskopartig aus dem Grunde der kleinen Schwalbenphantasie auf und bilden zusammen ein Liedchen, so entzückend, so fesselnd, daß nicht nur der Naturfreund, sondern auch der Musiker immerfort hinhören möchte!

Damit haben wir die Darstellung der musikalischen Leistungen der Vögel auch auf höheren, in das Kapitel der Komposition fallenden Gebieten beendigt. Wir hoffen nach allem, daß es uns gelungen ist, nach vielen Seiten hin einen tieferen und gründlicheren Einblick in das musikalische Können der Vögel zu bieten, als er nach den bisherigen Arbeiten zu erlangen war. Insbesondere glauben wir nachgewiesen zu haben, daß alle formalen Momente, auf denen das musikalische

Schaffen der Menschen beruht, bei den Vögeln schon vorhanden sind, und daß sie hier teilweise bereits einen solchen Grad der Ausbildung erfahren haben, daß wir wohl berechtigt sind, bei den Vögeln von einer „musikalischen Kunst" zu sprechen. Unbedingt fühlen wir uns zu einem genaueren Vergleich mit der menschlichen Tonkunst gedrängt; doch soll eine derartige vergleichende und zugleich zusammenfassende Betrachtung den Schluß des ersten Hauptteils unserer Arbeit bilden.

Zuvor fügen wir noch eine eingehende Untersuchung ein über

die Ursachen der ausserordentlich vielseitigen Entwicklung und Ausgestaltung der Vogelstimmen und die Momente, welche die hohe Stufe so mancher Leistungen der befiederten Sänger herbeigeführt haben.

Es sind ja betreffs dieser Punkte die Meinungen sehr auseinander gegangen, und auch heute noch stehen sich sehr verschiedene Ansichten von Gelehrten, Naturfreunden und Vogelzüchtern gegenüber. In der Tat dürften die angedeuteten Fragen zu den schwierigsten Problemen der Forschung gehören, und wir bekennen gern, daß wir trotz sorgfältigster und eingehendster Beobachtung und Forschung auf diesem Gebiete es kaum wagen, ein bestimmtes sicheres Urteil abzugeben. Auf alle Fälle muß man sich vor jeder einseitigen Beantwortung der einschlägigen Fragen hüten. Dementsprechend unterschreiben wir voll und ganz, was Fritz Braun in einem Aufsatze ausspricht[1]: „Es wird viel dadurch gesündigt, daß man sagt: Dieses Phänomen des Tierlebens dient diesem Zwecke, jenes wieder einem anderen, weil dadurch der Schein erweckt wird, als müßte jedes Phänomen nur einen Zweck haben, während es doch gleichzeitig unzähligen dienen kann, so daß sich das Spiel der Lebensäußerungen zu einem Netze verwirrt, das gänzlich restlos zu lösen, menschlicher Vernunft wohl nie gelingen wird."

[1] Fritz Braun: „Noch einmal der Vogelgesang" in „Befiederte Welt", Jahrg. 1906, S. 283.

Unter diesem Gesichtspunkt wollen auch die nachfolgenden Darlegungen betrachtet sein.

Einen der wichtigsten Faktoren in der Ausbildung und Entfaltung insbesondere der Elemente der Vogelstimmen dürfte das Flugvermögen der Vögel und die dadurch bewirkte große Möglichkeit bilden, daß sich die einzelnen Individuen leicht voneinander entfernen und trennen. Dazu kommt, daß sich viele Vögel durch ihren Aufenthalt inmitten grünender und blühender Pflanzen ebenso leicht gegenseitig völlig aus den Augen verlieren. Dies hat zur Folge, daß sich für die verschiedenen Vögel verschiedene akustisch wahrnehmbare Erkennungszeichen entwickelt haben, welche den einzelnen zerstreuten Individuen verraten, wo sich die anderen befinden. Gleichzeitig hat sich bei den weitaus meisten Vögeln das Stimmorgan kräftiger entfaltet, als es ohne dieses Bedürfnis gegenseitiger Verständigung der Fall gewesen wäre. Anderseits hat die Kleinheit vieler Vögel bewirkt, daß der allgemeinen Größenentfaltung des Stimmorgans und damit auch der Tonstärke sehr beachtliche Grenzen gezogen werden. Diese Beschränkung des Tons ist dann durch Ausbildung nach anderer Seite hin gleichsam wieder aufgehoben worden: Die Vogelstimmen gehören zum größten Teile einer verhältnismäßig sehr hohen Tonstufe an, und dadurch werden sie entschieden auffallender und leichter wahrnehmbar, als wenn sie einer tiefen Tonstufe angehörten. Weiterhin dürfte mit der leichten gegenseitigen weiten Entfernung der Vögel die Tatsache im Zusammenhang stehen, daß das rein tonliche Element in den Vogelstimmen wesentlich über das lautliche überwiegt. Ein aus den verschiedensten Schwingungen sich zusammensetzender Laut geht sicherlich in dem allgemeinen Geräusch der Natur eher unter, als ein Ton, der sich aus wenigen regelmäßigen Schwingungen aufbaut und infolge dieser einfacheren akustischen Grundlage um so mehr verstärkt werden kann. Im Anschluß hieran ist noch eins in Betracht zu ziehen, nämlich die große Zahl aller Vogelarten. Man schätzt sie

jetzt — wie schon einmal erwähnt — mit ziemlicher Sicherheit auf zirka 13000, während Reichenow in seinen „Kennzeichen der Vögel Deutschlands" die Zahl der letzteren auf annähernd 400 beziffert. Da die allgemeinen Erkennungsrufe der Vögel natürlich in erster Linie den Zweck verfolgen, daß sich mit ihrer Hilfe Individuen der gleichen Art zusammenfinden und daß die Vögel erkennen können, ob ein rufender Vogel ihrer oder einer anderen Art angehört, so folgt, daß, wenn die Rufe der verschiedenen Arten ihren Zweck erfüllen sollen, sie möglichst voneinander verschieden sein müssen. Das hat wiederum eine weitgehende Differenzierung der verschiedenen Vogelstimmen nach Umfang, Höhe und Stärke zur Folge; vielleicht setzt auch hier schon die Gliederung der Töne und Rufe nach rhythmischen Werten in ihrer einfachsten Form ein.

Und weiter müssen wir folgendes bedenken: Es ist eine allgemein bekannte Tatsache — Vogelfreunde und Vogelzüchter können darüber die ausführlichste Auskunft geben —, daß das Gefühlsleben der Vögel eine verhältnismäßig hohe Stufe der Entwickelung und Entfaltung erreicht hat. Wir brauchen uns nur des oft geradezu rührenden Familienlebens vieler Vögel, ihres Nahrungsbedürfnisses und ihrer Nahrungssorgen, der zahlreichen Feinde, der nächtlichen Wanderungen usw. zu erinnern, um uns zu vergegenwärtigen, daß bei den Vögeln Freude und Schmerz, Angst und Schreck und andere Affekte das kleine Herz bewegen. Und wenn Y. Hirn[1] sagt, daß jeder Mensch automatisch seine Lustgefühle zu erhöhen und seine Unlustgefühle zu lindern sucht, und wenn er ferner bemerkt: „Der Trieb und Ausdruck ist so primitiv wie das Gefühl selbst", so gilt dies in vielleicht demselben, wenn nicht in einem noch höheren Grade von den Vögeln. Es ist aber ebenso bekannt, daß die hauptsächliche Sprache der Vögel die in Rede stehende Tonsprache ist. Andere

[1] Y. Hirn: „Der Ursprung der Kunst, eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen", aus dem Englischen übersetzt von M. Barth, S. 300.

Sprachen, wie z. B. die Gebärdensprache, treten weniger in die Erscheinung; wir nennen z. B. die oft so eigenartigen Tänze der Männchen vor den Weibchen, das verlangende Schlagen mit den Flügeln bei Weibchen und jungen Vögeln, das Sträuben der Federn — besonders derjenigen des Kopfes — und das ganz vereinzelt auftretende Wippen und Aufrichten des Schwanzes. Die Folge des Vorherrschens der Tonsprache ist, daß wir bei den Vögeln außer dem allgemeinen tonlichen Erkennungszeichen der Art-Individuen noch eine ganze Anzahl anderer Interjektionen antreffen, wie z. B. die Schreckrufe mancher Vögel, die Signalrufe bei der Wanderung usw.[1].

Meist sind diese äußeren Zeichen innerer Zustände ganz kurze Tongebilde. Sie bestehen aus wenig Tönen und werden oft schnell und ohne gesetzmäßige Tonfolge hervorgestoßen; es sind echte Kinder des Augenblicks, wie manche Affekte selbst. Zugleich sei hervorgehoben, daß — wohl im Zusammenhange mit dem zuletzt erwähnten Umstande — die den einzelnen Affekten entsprechenden tonlichen Äußerungen der Vögel sich selten sehr deutlich unterscheiden, so daß es wohl kaum je einmal dem Menschen möglich sein wird, jeden zu irgendeiner Vogel-Interjektion gehörigen Affekt sofort genau und sicher anzugeben. Immerhin sind diese tonlichen Äußerungen insofern von Bedeutung, als durch sie eine gewisse Lockerung und freiere Beweglichkeit der Singmuskulatur herbeigeführt wird, wenn sie auch andrerseits für die musikalischen Leistungen der Vögel nach der Seite der „Kunst" von geringem Belang sein dürften. Es entspricht dem oft sehr verschiedenen Naturell der Männchen und Weibchen, daß wir eine gewisse geschlechtliche Differenzierung oder — wie Häcker (l. c.) sagt — einen geschlechtlichen Dimorphismus der angedeuteten Rufe wahrnehmen, und zwar in der Weise, daß die betreffenden Tongebilde bei den Weibchen häufig eine vereinfachte Form zeigen.

Viel stärker dagegen kommt der geschlechtliche Dimorphismus durch einen anderen Ruf zum Ausdruck, der in vielen

[1] Näheres vgl. oben S. 20 ff.

Fällen die Grenzen der einfachen Rufform überschreitet und so zum Gesang oder Schlag gewisser Vögel wird. Unter Gesang versteht man diejenigen tonlichen Gebilde der Vögel, die sich nach irgendeiner Richtung über die gewöhnlichen, meist sehr kurzen Rufformen erheben, sei's durch die Stärke des Tones oder durch die Länge der einzelnen Strophen oder sonst irgendwie. Der Schlag umfaßt diejenigen Gesangsformen, die aus einer oder mehreren bestimmten und abgeschlossenen Strophen bestehen; deshalb sprechen wir besonders vom Finken- und Nachtigallenschlag.

Im Gesang nun kommt der geschlechtliche Dimorphismus in einer Weise zur Geltung, wie es weder bei den sonstigen Rufen noch bei den verschiedenen Zeichnungen und Färbungen von Männchen und Weibchen der Fall ist[1]. Der Gesang ist es ferner, der uns in unsern vorstehenden Ausführungen über die Kunst im Vogelgesang das reichlichste Material dargeboten hat. Er ist es besonders, der in uns die Frage auftauchen läßt, woher kommt es, daß zum mindesten eine große Zahl der Vogelgesänge dem Gebiete der Kunst so außerordentlich nahesteht, ja sogar teilweise in dasselbe derart übergreift, daß ziemlich hochgestellte ästhetische Ansprüche vollauf befriedigt werden?

Ehe wir jedoch diese Frage zu entscheiden suchen, wollen wir zunächst an eine andere herantreten:

Wie ist der Gesang der verschiedenen Vögel entstanden, und was drückt er aus?

Erinnern wir uns noch einmal des Flugvermögens der Vögel und ihres Aufenthalts vor allem inmitten von Bäumen und Sträuchern. Es ist klar, daß sich dabei nicht nur die einzelnen Individuen, sondern in erster Linie auch die beiderlei Geschlechtstiere leicht voneinander trennen und aus den Augen verlieren. Es ist hiernach wohl kaum zu bezweifeln, daß sich

[1] Vgl. oben S. 24, Anm.

neben den allgemeinen artlichen Erkennungszeichen durch Töne verschiedene Erkennungsrufe der beiden Geschlechter oder ein besonderer Ruf des einen Geschlechts entwickelt hat. Meist dürfte das letztere eingetreten sein; es ist dies der kürzere und einfachere Weg zum Ziele, und wo der Natur ein solcher zur Verfügung steht, schlägt sie ihn meist ein. Auf diese Weise kann jeder Vogel aus dem vielleicht aus weiter Ferne erklingenden Rufe erkennen, ob der Rufer ein Männchen bez. ein Nebenbuhler ist. Daß es in der Hauptsache die Männchen sind, deren Stimme eine auffallende Erstarkung und Ausbildung erkennen läßt, während sich die Weibchen meist schweigsam verhalten, hängt mit einer weiteren Tatsache zusammen. Der Erkennungsruf der Geschlechter stellt sich nämlich fast überall gleich von vornherein in den Dienst der gegenseitigen Anlockung der Geschlechter. Da nun die Männchen wohl regelmäßig in der Überzahl vorhanden sind, so bedingt dies, daß die Männchen die werbende Rolle übernehmen, während sich die Weibchen mehr abwartend verhalten. Dies hat die weitere Folge, daß das Männchen der anlockende Teil ist, und zwar wird es mit seiner Stimme um so mehr Erfolg haben, als sie bei ihrer Fortpflanzung durch die Luft weniger starken Hemmnissen ausgesetzt ist, wie die vom mehr oder weniger auffallend gefärbten Gefieder ausgehenden Lichtstrahlen. Der geschlechtliche Erkennungsruf wird so zum Lockruf oder Paarungsruf. Um sich davon zu überzeugen, braucht man sich nur der Tatsachen zu erinnern, daß die Nachtigall vorwiegend des Nachts schlägt, weil die Weibchen des Nachts wandern. Man braucht ferner im zeitigen Frühjahr z. B. einmal ein Starmännchen zu beobachten, wie es in einer nicht zu verkennenden Erregung lebhaft singend von Ast zu Ast steigt, bis es schließlich die oberste Spitze des Baumes erreicht hat. Man braucht nur zu hören, wie kräftig und schier ununterbrochen es sein Liedchen pfeift; man braucht nur zu sehen, wie es dabei sein Köpfchen wendet und aufwärts lugt, und man braucht schließlich nur zu bemerken, wie jeder über seinem

Haupt oder in der Nähe vorüberziehende Star bewirkt, daß sich die Stimme hebt und die Flügel in eine schlagende, Verlangen ausdrückende Bewegung versetzt werden — und man ist davon überzeugt, daß der Star dabei nicht nach ankommenden andern Männchen, sondern nach einem Weibchen Umschau hält, das er durch seinen Gesang herbei zu locken sich eifrigst bemüht.

Man kann nun gerade in Anbetracht des angeführten Beispiels leicht darauf hinweisen, daß das Liedchen, welches der Star den ankommenden Weibchen entgegenjubelt, doch etwas ganz anderes ist als der Lockruf in seiner ursprünglichen einfachen Form. In der Tat liegt hier, wie in zahlreichen andern Fällen, eine mehr oder weniger starke Veränderung des Lockrufes vor, die uns aber nicht überraschen darf, die wir uns vielmehr leicht erklären können. Einmal bringt es die geringe Zahl der Weibchen und die größere Zahl der Männchen mit sich, daß sich besonders im Laufe der vielen Generationen der Eifer der Männchen, ein Weibchen zu erringen, stark steigert. Es tritt in jeder Zeitperiode erneuter Paarung — also bei unseren Vögeln besonders im Frühjahre — eine Art freier, unbewußter Konkurrenz, ein Wettbewerb um die Weibchen ein, und wie sehr ein Wettbewerb überall, wo er auftritt, die Leistungen nach dieser oder jener Richtung hin zu heben vermag, das wissen wir ja von den einschlägigen Verhältnissen bei uns Menschen zur Genüge.

Weiterhin scheint uns der Umstand von Bedeutung zu sein, daß viele Vogelehen sich nach dem Heranwachsen der jungen Brut lösen, und daß deshalb die Männchen genötigt werden, mit anderen Männchen in einen neuen Wettbewerb einzutreten. Ferner sei daran erinnert, daß bei den Wandervögeln die Geschlechter oft getrennt wandern; von manchen Arten ziehen nur die Weibchen im Herbst fort, indes die Männchen hier bleiben. Dies gilt beispielsweise von den Amseln. Zum mindesten treffen in vielen Fällen die Männchen vor den Weibchen in den alten Nistrevieren ein und müssen

dann je nach den Witterungsverhältnissen oft kürzere oder längere Zeit in einer Verfassung, die wir bei den Vögeln doch wohl auch als sehnendes Verlangen deuten oder bezeichnen dürfen, allein ausharren. Schließlich sei noch an die in neuerer Zeit von verschiedenen Seiten hervorgehobene Sprödigkeit der Vogelweibchen erinnert[1]. Daß infolge all der erwähnten Momente das Locken der Männchen zu einer ungewöhnlichen Energie und Dauer gesteigert wird und daß dementsprechend die Lockrufe wesentlich gefördert werden und eine beträchtliche Erweiterung erfahren müssen, ist selbstverständlich. Das letztere wird nach verschiedenen Seiten hin stattfinden. Einmal wird sich die Verstärkung des Tones als besonders vorteilhaft und dem Zwecke der Lockung nützlich erweisen, da nur so der Lockruf möglichst weit vernommen werden kann. Es wird ferner auch nicht genügen, daß die Lockrufe bez. Paarungsrufe aus wenig Tönen bestehen und nur von Zeit zu Zeit angestimmt werden, sondern es müssen, wenn die günstigsten Augenblicke, wie z. B. das plötzliche Vorüberziehen eines Weibchens, nicht ungenützt vorübergehen sollen, die Männchen möglichst anhaltend singen. Das wird entweder dadurch erzielt, daß ein bestimmter kurzer Ruf oft wiederholt wird — wir nennen z. B. die Kuckucke und Kohlmeisen —, oder dadurch, daß der anfangs kurze Lockruf zu einer oder mehreren längeren Gesangsstrophen auswächst oder sich zu einer freieren,

[1] Daß wir es hier wirklich mit einer „Sprödigkeit" zu tun haben, möchten wir bezweifeln; sicherlich handelt es sich dabei nicht um Sprödigkeit in unserem menschlichen Sinn, was schon deshalb ausgeschlossen sein dürfte, als der Vogelsprödigkeit der Charakter des Unnatürlichen fehlt und ihr dafür um so mehr der Charakter der Zweckmäßigkeit eigen ist. Dem weiblichen Vogel ist durch die Natur eine gewisse Zurückhaltung auferlegt, vielleicht weil die Paarung nur in bestimmten Augenblicken Erfolg verspricht. Tritt ein solcher Moment ein, so übernimmt das Weibchen unter Umständen selbst die Werbung durch zitternden Flügelschlag bei sitzender Stellung und durch leise, eigenartige Töne, ohne daß das Männchen vorher gelockt hätte.

längeren Folge von Tönen erweitert. Hier denken wir an Lerchen, Schwalben, gewisse Grasmückenarten usw.

Nach all dem aber glauben wir, daß die verschiedenen Gesangsformen aus dem Lock- bez. Paarungsruf der Männchen hervorgegangen sind und zwar auf Grund der verschiedenen Verhältnisse, unter denen die Anlockung der Weibchen durch die Männchen bei den meisten unserer Vögel zu erfolgen pflegt. Die Hauptrolle dabei spielen die räumliche und zeitliche Trennung der Geschlechter, der Wetteifer der Männchen untereinander, sowie die Zurückhaltung der Weibchen.

Neuerdings ist nun noch ein anderes Moment sehr stark betont worden. Groos, der an einige Ideen von Wallace anknüpft, hat die Meinung ausgesprochen, daß der Gesang, ein Ausdruck sexueller Erregung, zur Steigerung des Geschlechtstriebes der Männchen und zur Überwindung des Widerstandes auf seiten der Weibchen dient, indem die geschlechtliche Erregung derselben durch den Gesang gesteigert wird[1]. Im Zusammenhange hiermit würde nach Groos eine unwillkürliche Auslese stattfinden, indem die am stärksten erregenden Männchen vor den anderen bevorzugt werden. Dadurch würde die allmähliche Ausbildung des Gesanges aus einfacheren Formen erzielt werden bez. erzielt worden sein.

Wir gestehen offen, daß es uns trotz alles Bestrebens nicht möglich ist, eine ausgesprochene Stellung für oder wider diese Idee von Groos einzunehmen. Was dafür spricht, ist vor allem die Einfachheit der ganzen Idee an sich, ihre — teilweise allerdings hypothetische Begründung, sowie ein Umstand, den Groos selbst nicht geltend macht. Man findet nämlich, daß der Gesang der Weibchen besonders dort zurücktritt, wo sich der Gesang der Männchen sehr stark entfaltet hat. Wo letzterer sehr einfach ist und sich vom Lockruf kaum oder gar

[1] Groos: „Die Spiele der Tiere", S. 260 u. ff.

nicht unterscheidet, hört man vom Weibchen dieselben oder annähernd die gleichen Töne. Man kann sich dies nach Groos derart erklären, daß im ersteren Falle das Männchen dem Weibchen die erregende Arbeit gleichsam abgenommen hat, indem es seine musikalischen Leistungen verdoppelte. Da, wo das Männchen nur wenig „singt", muß sich das Weibchen durch eigene tonliche Äußerungen in eine gewisse Selbsterregung bringen.

Was uns anderseits gegen die Groossche Ansicht etwas einnimmt, ist die Idee von der unbewußten Auswahl der am stärksten erregenden Männchen durch die Weibchen. Es widerspricht dies zu sehr unseren Erfahrungen in der Natur. Wir haben zu oft beobachtet, daß die Weibchen sich nicht den besten oder kräftigsten Sänger auswählten, sondern daß ihre Wahl oft auf ein sehr mäßig singendes, nicht einmal besonders schön und frisch gefärbtes Männchen fiel, trotzdem daß nach beiden Seiten hin hervorragendere Exemplare zur Verfügung standen. Man müßte ferner, falls man sich der Meinung von Groos anschließt, erwarten, daß einem besonders kräftig und erregend singenden Männchen mehrere Weibchen zuflögen und daß dann dieses Männchen entweder ausnahmsweise in Vielweiberei lebte oder selbst wieder die Wahl träfe. Solches dürfte aber in der Natur kaum beobachtet worden sein. Man könnte uns entgegenhalten, daß die Vogelweibchen sicherlich verschieden erregbar seien und verschiedenen Geschmack haben, wie das ja auch bei dem weiblichen Geschlecht der Menschen der Fall ist. Aber dann müßte doch die Idee einer wirklichen züchtenden Auswahl der am meisten erregenden Männchen und insbesondere die eines Einflusses derselben auf die Entwicklung und Entfaltung des Gesanges wohl von selbst fallen. Ferner dünken uns bei vielen Singvögeln die Leistungen der verschiedenen Männchen mit geringen Ausnahmen so gleichartig, daß die Weibchen schon eine sehr feine Empfindung besitzen müßten, um die Unterschiede herauszufinden und sich durch das eine Männchen mehr, durch das andere weniger

erregen zu lassen. Bemerkt sei dazu, daß die einzelnen Männchen nicht immer gleich stark und gleich kräftig schlagen. Weiter möchten wir darauf hinweisen, daß die Verhältnisse und Umstände, unter denen die Gesänge verschiedener Männchen ans Ohr des Weibchens schlagen, wohl zu verschiedenartig sind und zu oft wechseln, als daß das Weibchen in die Lage kommen könnte, den in Wirklichkeit am meisten erregenden Sänger herauszufinden und — wenn auch unbewußt — auszuwählen.

Schließlich dürfen wir wohl die Meinung äußern, daß die von uns gegebene Ableitung des Gesanges vorzugsweise vom Lock- bez. Paarungsruf die einfachste ist, während anderseits doch auch bezüglich des Gesanges das Gesetz gilt, daß, solange man eine Erscheinung auf einfache Weise erklären kann, man nicht zu schwierigen, ferner liegenden Lösungen des Rätsels zu greifen braucht. Aber selbst wenn die Groossche Erklärung der gesanglichen Leistungen der Vögel durch genügende Belege aus der Natur bestätigt werden sollte, meinen wir, daß die dabei in Betracht kommende unwillkürliche Auslese der am stärksten erregenden Männchen nicht die erste Rolle in der Ausbildung des Gesanges spielt, sondern daß ihr eine untergeordnete Bedeutung in dieser Frage zugewiesen werden muß.

Und nun noch ein paar Worte betreffs der Ansicht von Fritz Braun, wonach der Gesang ein Brunst- und Kampfruf ist. Scheint uns der im Frühling verhältnismäßig oft zu beobachtende Kampf weniger ein solcher um den Besitz des Weibchens überhaupt, als vielmehr ein Verteidigungskampf eines im glücklichen Besitze des Weibchens befindlichen Männchens gegenüber einem anderen Männchen zu sein, das die Rechte des ersteren nicht achten will, so müssen wir hier besonders hervorheben, daß der Gesang wohl nicht die von uns geschilderte, weitgehende Entwicklung erfahren hätte, wenn wir ihn nur als Brunst- und Kampfruf deuten wollten.

Doch mag man sich unserer bescheidenen Meinung oder

derjenigen anderer anschließen — das eine kann nicht in Abrede gestellt werden: Der Gesang der Vögel steht mit dem sexuellen Leben derselben im innigsten Zusammenhange, was übrigens auch daraus hervorgehen dürfte, daß — wie schon angedeutet — die Hauptperiode des Singens mit der Zeit der Paarung zusammenfällt und daß ihrer Mannheit beraubte Vögel entweder sehr schlecht singen oder gänzlich zu singen aufhören. Wir betrachten dementsprechend den Gesang in erster Linie als den äußeren Ausdruck bez. Widerhall einer bei den verschiedenen Vögeln wohl in verschiedenem Grade, überall aber vornehmlich in der Frühjahrszeit sich entwickelnden Erotik[1]. Es ist dabei selbstverständlich, daß der Vogel von der Ursache und der Natur seiner Erregung und vielleicht von dieser selbst keine Vorstellung hat, wie dies z. B. bei einem plötzlichen, durch das Erscheinen eines Raubtieres hervorgerufenen Schreck der Fall ist. Der Paarungstrieb ist instinktiv dunkel, und das gleiche gilt auch von dem entsprechenden Lustgefühl. Während weiterhin z. B. der Schreck und das durch ihn hervorgerufene Gefühl meist nur Augenblicke anhält und dann völlig verschwindet, sind der Paarungstrieb und das dazu gehörige Gefühl anhaltend, nicht nur stunden-, sondern tage- und wochenlang. Beide steigern sich um so mehr, als in einem Jahre vielfach mehrere Bruten erfolgen und das Weibchen die schon erwähnte Zurückhaltung an den Tag legt.

Diese zuletzt angeführten Umstände — das Dunkle und Anhaltende des Gefühles sowie die gegebenenfalls eintretende Steigerung, wie nicht minder der zur Tat drängende Charakter desselben —, das sind wohl die ersten Ursachen, daß der Gesang meist längere Zeit andauert. Immer aufs neue läßt der Vogel seine Stimme erklingen; mitten in der Suche nach

---

[1] „Lenzes Gebot, — Die süße Not, — Die legten's ihm in die Brust; — Nun sang er, wie er mußt!" dichtet Richard Wagner in seinen „Meistersingern von Nürnberg".

Nahrung ertönt der Gesang, ja selbst mitten in einem kurzen Fluge oder während der Vogel sich das Schnäbelchen putzt oder sein Gefieder in Ordnung bringt, ringt sich das Liedchen aus der Kehle hervor, weil eben der Vogel fortwährend in der gewaltigen Macht des Gefühles steht.

Es wäre jedoch außerordentlich verfehlt — und man hat leider diesen Fehler auf verschiedenen Seiten begangen —, wollten wir den Gesang lediglich als Ausdruck der Liebe bez. der sexuellen Erregung betrachten. Wir haben schon oben (Seite 138) eine Äußerung von Fritz Braun angeführt und stehen hier wie dort auf gleichem Standpunkte. Dementsprechend meinen wir, daß der Gesang auch für manche andere Empfindung oder Stimmung, die in das Gebiet der Lustgefühle gehört, der äußere Ausdruck ist. Dies wird um so eher der Fall sein, als die Gefühlswelt der Vögel wohl kaum so gegliedert ist, daß die einzelnen Gefühle sich scharf voneinander absetzen. Irgendwelche freudige Stimmung, die z. B. durch das Verjagen eines allzu strebsamen Nebenbuhlers hervorgerufen wird, eine durch besonders reichliche Nahrung erzeugte Reaktion des Körpers, oder ein sonstiges wohliges Behagen — alles das wird in dem kleinen Vogelherzen ein ähnliches Lustgefühl erzeugen, wie jenes ist, das dem Gebiete der Erotik angehört; sofern alle diese Lustgefühle mit einem gewissen, wenn auch vielleicht einseitigen Kraftgefühl in Beziehung stehen, glauben wir, daß die Kraftüberschußtheorie von Spencer und anderen vom Ziele nicht so weit entfernt ist, als man wohl hier und da annimmt[1].

Jedenfalls verstehen wir nach dem Gesagten leicht, daß der Vogel auch außer der eigentlichen Paarungszeit singt, daß er sich sogar hören läßt, wenn im Winter plötzlich mal die

[1] Daß der Gesang u. a. mit Zuständen, die durch die Ernährung bedingt werden, zusammenhängt, geht daraus hervor, daß schlecht gefütterte Vögel im Singen sehr nachlassen, während gutes und reichliches Futter die Sangesfreudigkeit der Vögel zu außerordentlicher Höhe steigern kann.

Sonne durch die Wolken bricht und ein paar wärmende Strahlen herabsendet. Es erscheint uns der Gesang der Vögel zuweilen dem Jodler vergleichbar, der sich der Brust des Bergsteigers entringt, wenn dieser, über Berg und Tal dahinwandernd, mit vollen Zügen die Schönheit der Natur und das herrliche Bewußtsein ungebundener Freiheit genießt. Vielleicht ist auch der etwas realistischere Vergleich des Vogelgesanges mit jener Melodie gestattet, die sich ein munterer Bäckerbursche pfeift, wenn er morgens das Frühstück austrägt. Und wie oft begegnen wir auch sonst auf der Landstraße oder auf einsamen Waldwegen Menschen, die — ohne es eigentlich zu wollen und ohne zu wissen, warum — eine wohl gar selbst erfundene Melodie trällern oder pfeifen, ganz ohne Rücksicht darauf, ob sie gehört werden oder nicht.

Zu alledem kommt aber noch ein Moment, das den Vogel veranlaßt, auch zu anderer als zur Paarungszeit zu singen: Die jungen Vögel haben zwar eine gewisse Anlage, den Gesang des Vaters bez. ihrer Art leicht auszuüben; sie werden deshalb den Gesang ihrer Art annähernd treffen; aber ohne Vorsänger bringen sie es nur zu ungenügenden, stümperhaften Leistungen, die hinter denjenigen ihrer Vorfahren mehr oder weniger zurückbleiben, was jedoch für die Erhaltung der Art nur ungünstige Folgen haben würde. Soll deshalb der Gesang der jungen Generation demjenigen der älteren gleichkommen, so ist es Erfordernis, daß der Vater seinen Kindern den Gesang der betreffenden Art vorsingt; dadurch erhält sich der Gesang durch die verschiedenen Generationen, ähnlich wie sich bei uns Menschen die alten Märchen durch einfaches Erzählen von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbt haben. Es kann sonach der individuelle subjektive Grund des Singens beim Vogel geradezu in Wegfall kommen. Das Singen hat in solchen Fällen, d. h. als „Vorsingen", einen auf ein Objekt bez. auf die Erhaltung der Art gerichteten Zweck.

Andere Momente, die an der allgemeinen Erweiterung des anfangs vielleicht recht einfachen Lockrufes zum Gesange

sicherlich einen mehr oder weniger großen Anteil gehabt haben, werden wir nun kennen lernen, wenn wir die Frage erörtern:

Wie kommt es, daß der Vogelgesang, wenn auch nur zum Teil, eine so erstaunliche künstlerische Höhe der Ausbildung erfahren hat, daß sogar recht weitgehende ästhetische Ansprüche befriedigt werden

und wir behaupten können, daß der Vogelgesang ins Gebiet der Kunst herüberreicht?

Sehr einfach wäre diese Frage gelöst, wenn wir uns der zuerst von Darwin ausgesprochenen Ansicht anschließen könnten, der bekanntlich den Vögeln eine Art ästhetischer Urteilskraft zusprach und die Meinung vertrat, die Weibchen bevorzugten bei ihrer Wahl unter den wetteifernden Männchen die besten Sänger; dadurch würde eine Art sexueller Auslese geschaffen. Aus den nachfolgenden Generationen würden immer wieder nur die vorzüglichsten Sänger ausgewählt, und so hätte der Gesang der Vögel die jetzige Höhe der Ausbildung erreicht.

Man darf wohl sagen, daß dieser Standpunkt aus maßgebenden Gründen von der Mehrzahl der Gelehrten verlassen worden ist, wenn wir anderseits leider nicht leugnen können, daß jene alte, aber von Darwin später selbst abgeänderte Auffassung für manche heute noch die einzig zulässige Erklärungsweise für die vorzüglichen musikalischen Leistungen der Vögel bildet. Wir müssen uns deshalb nach anderen Quellen der Vervollkommnung des Vogelgesanges umsehen. Es könnte vielleicht die Braunsche Auffassung des Gesanges als Brunst- und Kampfruf in Betracht kommen. Doch müssen wir auch bei der uns jetzt vorliegenden Frage auf sie verzichten; schon die mit einem solchen Rufe verbundene, in den meisten Fällen als ziemlich hochgradig zu betrachtende Erregung schließt wohl eine Entfaltung des Gesanges nach der ästhetischen Seite hin aus. In der Tat klingt der Gesang, als Kampfruf angestimmt, in der Mehrzahl der Fälle wild; die

Töne überstürzen sich geradezu, sie folgen sich sogar in ungewohnter Ordnung, und ebenso kommen rhythmische Abgrenzungen der Töne oft in recht auffallendes Schwanken.

Auch wenn wir die Groosche Auffassung über die Bedeutung des Gesanges in Betracht ziehen, können wir nicht umhin, die Meinung auszusprechen, daß selbst, wenn sie zu Recht besteht, der Gesang der Vögel sich auf Grund der geschlechtlichen Erregung kaum so herrlich entfaltet haben würde. Die sich immer mehr steigernde Erregung des Männchens dürfte eher lockernd als befestigend auf gewisse, in der Vogelmusik erkennbare gesetzmäßige Erscheinungen eingewirkt haben. Jedenfalls entspricht das wilde, katzenmusikartige Geheul gewisser Eulen der Groosschen Auffassung in eben demselben Grade wie der süße, flötenartige Gesang der Nachtigall oder der Schlag der Amsel; ja, wir möchten fast behaupten, daß das erstere sowohl das Männchen selbst, als auch das in der Nähe weilende Weibchen vielleicht mehr erregt, als es durch den Gesang schön singender Vögel geschehen dürfte, wenigstens klingt dort eine tiefe Erregung und begehrende Leidenschaftlichkeit mehr heraus als hier.

Groos scheint diese Tatsache selbst erkannt zu haben, und so gibt er für die Entfaltung des Vogelgesanges nach der ästhetischen Richtung hin andere Ursachen an, indem er u. a. vor allem auf die Spieltätigkeit der Tiere hinweist. Groos stimmt hierin mit Häcker überein, der den Gesang, welcher „das eigentliche Liebesleben überdauernd über die Brutzeit hinaus bis zur Mauser fortgesetzt (Sommergesang) oder im Herbste aufs neue angestimmt (Herbstgesang) oder an schönen Wintertagen längere Zeit vor der Paarung begonnen wird (Wintergesang)", als „Ausdruck einer Spielstimmung" bezeichnet[1].

Doch ehe wir näher darauf eingehen, wollen wir erst noch eine andere Frage beantworten. Wir haben oben den Gesang lediglich als einfachen oder erweiterten Lockruf oder Paarungsruf bez. als Ausdruck eines mit dem Paarungstrieb ver-

[1] l. c. S. 59.

bundenen erotischen Lustgefühles bezeichnet. Es fragt sich, ob es unter dieser Annahme denkbar ist, daß der Gesang Bahnen einschlägt, die ästhetischen Anforderungen zu genügen vermögen. Wir glauben diese Frage bejahen zu können, um so mehr, als der Gesang zwar der Ausdruck einer Erregung ist, aber einer solchen, die in gewissen Grenzen auftritt und daher jedes heftigeren Charakters entbehrt, der auf die Entwicklung der Vogelmusik nach der angegebenen Seite hin störend einwirken könnte. Besonders erwähnenswert dünkt uns ferner, daß das erwähnte Lustgefühl den Vogel doch längere Zeit ununterbrochen beseelt, und daß es aus Tiefen stammt, über die der Vogel selbst nicht die geringste Vorstellung hat. Wenn wir bedenken, welche Rolle diese Tatsachen in der künstlerischen Tätigkeit der Menschen spielen, wie hier gerade das Unbewußtsein der zum Ausdruck kommenden Gefühlswelt so bedeutungsvoll für die künstlerische Schöpfung selbst ist, und wie der Künstler häufig aus Tiefen schöpft, die sich seiner verstandesmäßigen Ergründung vollständig entziehen, so werden wir jenen Tatsachen einen günstigen Einfluß auf die Leistung der Vögel — wir wagen zu sagen — nach der kompositorischen Seite hin nicht absprechen dürfen. Daß natürlich auch andere Lustgefühle, falls sie gesanglichen Ausdruck erfahren, einer ästhetischen Entfaltung des Gesanges nicht entgegenstehen, bedarf wohl keines Wortes weiter.

Trotz alledem aber meinen wir, daß noch weitere Momente in Betracht zu ziehen sind, die auf den Gesang fördernd eingewirkt haben und noch einwirken. Wir nennen vor allem — indem wir uns Groos und Häcker anschließen — die spielende Ausübung des Gesanges. Daß eine solche viel häufiger erfolgt, als man gewöhnlich annimmt, dürfte für orgfältige Beobachter singender Vögel nicht zweifelhaft sein. Wir glauben dabei zweierlei Arten von spielendem Gesang unterscheiden zu müssen. Die erste fällt in die Jugendzeit der Vögel, in eine Zeit, wo der Vogel noch nicht mannbar ist, wo also der Gesang noch nicht den ausgesprochenen Zweck hat,

Weibchen anzulocken. Welchen Zweck dann die so häufige, oft lang andauernde stimmliche Äußerung im Jugendalter hat — in vielen Fällen beginnt das „Singen" schon wenige Wochen, nachdem der Vogel das Ei verlassen hat — ist nicht schwer zu erraten. Es ist doch kaum anzunehmen, daß ein Vogel mit einem Male den für seine Art typischen Gesang anzustimmen, bez. daß er urplötzlich so herrliche Lieder zu singen vermag, wie wir sie von den besten Sängern zu hören bekommen. Wir würden hier auf eine Vererbung stoßen, wie wir eine ähnliche sonst nie wieder antreffen. Der Vogel muß entschieden seine musikalischen Vorstudien machen, und es gilt hier das alte Wort: „Früh übt sich, was ein Meister werden will." Das Singen in der Jugendzeit dient sonach der Ausbildung der Stimme und der allmählichen Erlernung des eigentlichen Gesanges in Gestalt einer Art musikalischen Spielens. Es handelt sich dabei um Vor- und Einübung. Sehr schön weist Groos auf die diesbezügliche Bedeutung des Spielens im allgemeinen hin, indem er sagt: „Die Tiere haben eine Jugendzeit, damit sie spielen können, denn nur so ist es ihnen möglich, die — für sich allein ungenügenden — ererbten Bahnen durch individuelle Erfahrung rechtzeitig so zu überarbeiten und durch Erworbenes, das sich über dem Ererbten aufbaut, so zu erweitern, daß sie den Aufgaben des Lebens gewachsen sind."

Wir möchten dem noch eins hinzufügen, und zwar unter Hinweis auf die Tatsache, daß der Gesang, so sehr er scheinbar von den körperlichen Übungen bez. Spielen abweicht, sich ihnen unmittelbar an die Seite setzen läßt, handelt es sich doch auch bei ihm in erster Linie um vielseitige Muskeltätigkeit und um eine möglichst leichte und rasche Funktionierung des verbundenen Nerven- und Bewegungsapparates, — genau wie bei den Körperbewegungen.

Es ist allgemein bekannt, daß in der Entwickelung begriffene Muskeln, die gar nicht oder nur wenig bewegt werden, in ihrer Ausbildung zurückbleiben und später nicht die volle

Kraft entfalten, wohl infolge des Umstandes, daß bei Nichtgebrauch der Muskeln die Stoffzufuhr etwas verringert wird, während diese bei regelmäßiger Tätigkeit der Muskeln eine Steigerung erfährt. Deshalb werden Muskeln durch einen, gewisse Grenzen nicht überschreitenden Gebrauch nicht nur nicht schwächer, sondern immer kräftiger; ja eine volle Ausbildung eines Muskels nach Größe und Kraft erheischt seine regelmäßige und häufige Tätigkeit.

Der Spielgesang in der Jugend dient demnach nicht bloß einer allgemeinen Vor- und Einübung im Sinne von Groos, sondern auch der allgemeinen Entwicklung und Kräftigung des Singmuskelapparates. Daß dies bei den Vögeln sehr nötig sein dürfte, wird sofort deutlich, wenn wir erwägen, wie kraftvoll und wie lange der Gesang der Vögel oft ertönt und wie vielseitig die Stimme entwickelt ist.

Die zweite Art des Spielgesanges gehört dem späteren Leben der Vögel an, der Zeit nach der Mannbarwerdung. Diesem Spielen fällt wohl keineswegs die Vor- und Einübung des Gesanges und die Entwickelung und Kräftigung der Singmuskulatur als Aufgabe zu. Groos bemerkt ganz allgemein im Anschluß an Darwin, daß die Tiere noch in späterer Zeit am Spielen jenes Vergnügen finden, daß ihnen schon die Jugendspiele geboten haben. Wir glauben auch hier einen realeren Grund für die späteren Spiele annehmen zu müssen, indem wir nochmals darauf hinweisen, daß es sich beim Gesang um die Tätigkeit von Muskeln handelt. Es ist nun eine alte Erfahrung, daß ausgebildete Muskeln an Leistungsfähigkeit einbüßen, wenn sie längere Zeit außer Gebrauch gesetzt sind. Das weiß jeder, der einmal wochenlang ans Zimmer oder ans Bett gefesselt gewesen ist. Es fehlt dann den Muskeln die Spannkraft und Elastizität. Entschieden liegt die Ursache wenigstens teilweise in der langen Ruhe der Muskeln. Wie einerseits das Leben durch die Tätigkeit seinen beredtesten Ausdruck findet, so ist anderseits die Tätigkeit geradezu die Voraussetzung des Lebens. Bei den großen Anforderungen, die

immer wieder aufs neue an die Singmuskeln gestellt werden, möchten wir hiernach dem spielendem Gesang nach der Jugendzeit die Aufgabe zusprechen, dem Singmuskelapparat die frische Beweglichkeit und Elastizität zu erhalten, damit er in Zeiten größter Anspannung seine volle Schuldigkeit tun kann. Und wenn Groos gelegentlich der Jugendspiele die Worte Goethes anführt: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen", so möchten wir mit Rücksicht auf das Gesagte an das alte Sprichwort erinnern: „Rasten läßt rosten". Das letztere ist zu sehr gegen das Interesse des Individuums und der Art, als daß die Natur nicht Mittel und Wege gefunden hätte, um diesen Vorgang möglichst aus dem Lebensprogramm der Tiere (und der Menschen) auszuschalten. Wir glauben sogar, diese Mittel und Wege verfolgen zu können.

Es fragt sich besonders: Wodurch werden die Tiere zum Spielen angeregt, was feuert sie gleichsam dazu an? Die Ursachen des Spielens suchen wir mit Groos in dem schon bei sehr jungen Tieren auftretenden Betätigungsdrange, der in letzter Instanz wohl darauf zurückgeführt werden muß, daß durch die Untätigkeit der Muskeln ein Unlustgefühl hervorgerufen wird, auf welches das Nervensystem derart reagiert, daß es die Muskeln zur Bewegung anregt, um das Unlustgefühl zu beseitigen. Außerdem dürften etwaige Lustgefühle, die durch die Ausbildung, Stärkung und Kräftigung der Muskeln, wie nicht minder durch eine lebhaftere Blutzirkulation — als Folgeerscheinung der Tätigkeit — hervorgerufen werden, immer wieder aufs neue zur spielenden Tätigkeit anspornen. Daß dem Spielen der bittere Ernst des Lebens, das klare Zielbewußtsein der Tätigkeit und damit die Anspannung diesfallsiger Geistes- bez. Seelenkräfte fehlt, trägt sicherlich zur Erhöhung des Lustgefühls bei. So hören wir den Vogel auch singen ohne Rücksicht darauf, ob er von anderen Vögeln gehört wird oder nicht.

Die Richtung, in der sich die Stimme entwickelt, wird

gegeben durch das Beispiel, vor allem durch die Stimme des Vaters der jungen Vögel, daneben durch den Gesang der andern Männchen der betreffenden Art. Als wichtiger Faktor setzt hier der Nachahmungstrieb ein, der zur selbständigen Betätigung des Geistes in einem gewissen Gegensatz steht. Während bei dieser wohl stets ein Kräfteverbrauch eintritt, dürfte er bei der Nachahmung wesentlich geringer sein. Es ist deshalb leicht begreiflich, daß der Nachahmungstrieb besonders bei den jungen Tieren in den Vordergrund tritt, wo die Geisteskräfte noch schwach entfaltet sind und wo diesen infolge der Ablösung durch den Nachahmungstrieb Zeit und Raum zur Entwicklung geschaffen werden. Doch wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß der Nachahmungstrieb bei manchen Tieren bis ins Alter anhält.

Jedenfalls sind die Nervenbahnen und vor allem der ganze Singapparat derart beschaffen, daß der Gesang der Männchen der gleichen Art von den jungen Vögeln leichter wiederholt wird als der Gesang fremder Arten, wenn es auch vorkommt, daß sehr junge Vögel, die sehr früh aus dem Neste genommen und von ihrer Art getrennt werden, voll und ganz den Gesang anderer Arten annehmen und diesen auch beibehalten, wenn sie mit Vertretern ihrer Art zusammenkommen. Auch ältere Tiere nehmen wohl hier und da dieses oder jenes Motiv einer andern Art, mit der sie gewöhnlich nahe zusammen leben, in ihr Repertoire auf, so daß dieses unter Umständen ein recht vielseitiges wird, wie wir dies z. B. schon oben bei dem Gartenlaubvogel und dem Sumpfrohrsänger gefunden haben. Ob freilich die Ähnlichkeit oder Übereinstimmung gewisser Motive verschiedener Arten wirklich immer auf Nachahmung beruht oder ob sie nicht zuweilen eine rein zufällige ist, wollen wir dahingestellt sein lassen.

Auf alle Fälle wird man zugeben, daß die spielende Ausführung des Gesanges sehr wohl geeignet ist, nicht nur im Laufe der Zeit bei ganzen Arten, sondern auch im Laufe eines kurzen Vogellebens bei einzelnen Individuen eine Erweiterung

und Vervollkommnung des Gesanges zu bewirken. Man vergegenwärtige sich hier besonders, welche nahen Beziehungen auch bei uns Menschen zwischen der Kunst und dem Spiele vorhanden sind. Sicherlich finden wir in der Spieltätigkeit jenen Grad von Ungebundenheit und Freiheit, der doch wohl eine der Voraussetzungen für alles Kunstschaffen bildet.

Weiter sei als beachtenswertes Moment in der Ausbildung des Gesanges jene Gefühlsäußerung durch Töne erwähnt, die dadurch, daß sie gewöhnlich von mehreren oder zahlreichen Tieren derselben Art zu gleicher Zeit ausgeübt wird, zu einer sozial gefärbten Gefühlsdarstellung wird[1]. Man kann solche gesellige Ausübung des Gesanges bei verschiedenen Vögeln bemerken. Wir erinnern z. B. an das laute Lärmen der Sperlinge, wenn sie sich frühmorgens nach dem Erwachen auf einem großen Strauche oder sonstwo zu versammeln pflegen, sowie an das bunte Durcheinander der Stimmen, wenn sich die Stare vor ihrer Abreise allabendlich auf einer Baumgruppe zusammenscharen. Freilich scheint es uns — und die angeführten Beispiele sprechen dafür —, daß durch solche gesellschaftliche Massenäußerungen zwar das Tonmaterial etwas gelockert wird, ohne daß es sich jedoch nach der ästhetischen Seite hin zu beachtenwerten Gruppen oder Motiven formte. Der Einzelgesang ist dazu entschieden geeigneter. „Es bildet ein Talent sich in der Stille", diese Worte dürften auch hier zu Recht bestehen.

Als letztes und vielleicht als eins der wichtigsten Momente in der Erörterung der uns vorliegenden Hauptfrage möchten wir mit Groos jenen allerdings wohl nur bei einzelnen Vogelarten anzutreffenden Trieb hervorheben, den man als den Trieb, „Schönes zu schaffen" bez. als das „Prinzip der Ausschmückung oder Schöngestaltung" bezeichnet hat. Wir zweifeln nicht daran, daß, wie wir dieses Prinzip z. B. beim Nestbau mancher Vögel vorfinden, wir ihm auch

[1] Vgl. Groos l. c. S. 321.

auf dem Gebiete des Gesanges einiger Vögel begegnen. Wir verweisen auf das oben auf Seite 61 und ff. aufgeführte Beispiel, das uns zeigt, wie ein Vogel oft erst lange Zeit probiert, bis er eine, ihm allen Anschein nach gefällige Melodie zusammen gebracht hat, die er dann als einziges oder wenigstens als Hauptmotiv lange Zeit festhält. Erinnert man sich hierbei, wie lange und wie unermüdlich das neue Thema in den oben ausführlich geschilderten Fällen wiederholt worden ist, so wird man zugeben müssen, daß sich hier dem Prinzip der Schöngestaltung auch die „Freude am Schönen" zugesellt hat. Hierin aber suchen wir wohl mit Recht eine sehr wichtige Wurzel für die Entwickelung des Gesanges in ästhetischer Hinsicht.

Freilich würden alle die bisher aufgezählten Momente immer noch nicht zu dem von uns ausführlich dargestellten Leistungen geführt haben, wenn nicht noch eine gleichsam über allem stehende Gabe hinzugetreten wäre, die in erster Linie die bedeutsamen Leistungen der Vögel bedingt: Die Phantasie, jene schöpferische Einbildungskraft, die aus den Elementen der Tonreihe, des Rhythmus, der Metrik usw. freie, immer neue Tongebilde schafft und die bekanntlich auch die erste Vorbedingung für das künstlerische Schaffen der Menschen bildet. Allerdings tritt sie bei den Vögeln bei weitem nicht allgemein, sondern nur vereinzelt auf und dazu in sehr verschiedenem Grade. An Vögel, die ohne die geringste Modulation an ihrem einfachen Rufe festhalten und sonach keine Spur von musikalischer Phantasie zu besitzen scheinen, reihen sich zahlreiche andere, bei denen wir immer deutlichere Proben einer musikalischen Phantasie erkennen, bis wir schließlich auf jene Vögel stoßen, die — wie z. B. die Zippen und Amseln — völlig frei über das Baumaterial ihrer musikalischen Kunstschöpfungen verfügen, und zwar nicht nur in bezug auf Intervalle, sondern auch rücksichtlich der Rhythmik, der Metrik usw. Es ist wohl nicht nötig, neue Beispiele anzuführen; wir verweisen auf die einschlägigen Beispiele, die wir oben auf den Seiten 52 u. ff. gegeben haben. Es kann

danach kein Zweifel sein, daß einige Vögel sogar über eine sehr entwickelte und reiche Phantasie verfügen, die sich zwar in vielen Fällen auf Variationen eines oder des anderen Themas beschränkt, in zahlreichen anderen Fällen aber völlig neue, fortwährend wechselnde Gebilde zutage fördert.

Bewunderungswert dünkt uns vor allem, in welch hohem Grade all die tonlichen, rhythmischen und metrischen Werte in den Köpfen einiger Vögel zu — wohl unbewußten — begrifflichen Einheiten geworden sind, daß die Vögel mit einer kaum zu übertreffenden Sicherheit und Schnelligkeit über diese Elemente verfügen können. Man lausche nur einmal im Frühjahr auf das Konzert eines im Presto-Tempo fast stundenlang unermüdlich singenden Gartenlaubvogels — und man wird unsere Bemerkung bestätigt finden. Vielfach zwar verdient die Vogelphantasie die Beifügung „die schäumend wilde"; sie nimmt in solchen Fällen nach keiner Seite hin irgendwelche Rücksicht auf etwaige Regeln. In anderen Fällen dagegen — und diese sind für uns die wichtigsten — werden gewisse Regeln mit höchst überraschender Genauigkeit, ja, wir möchten sagen, Gewissenhaftigkeit eingehalten, daß wir wohl behaupten dürfen: Nur musikalisch veranlagte und bis zu einem gewissen Grade musikalisch erzogene Menschen bringen in gleich schneller Folge und gleicher Sicherheit ähnliche kleine reizvolle Schöpfungen zustande. Ohne Zweifel haben wir hier die tiefste und innigste Berührung zwischen menschlicher und tierischer musikalischer Kunst vor uns.

Damit kommen wir nun zum Schlußabschnitt des ersten Teils unserer Arbeit, der noch eine

Zusammenfassende Darstellung der musikalischen Leistungen der Vögel unter dem Gesichtspunkte eines Vergleichs mit der menschlichen Kunst

bieten soll.

Wir fassen dabei sowohl diejenigen musikalischen Darbietungen der Vögel, die gleichsam das geistige Eigentum aller

Individuen derselben Art sind und denen dadurch mehr oder weniger der Stempel des Starren, Unveränderlichen aufgedrückt ist, als auch vor allem diejenigen Leistungen ins Auge, die einen mehr individuellen Charakter tragen, geistiges Eigentum des einzelnen Individuums sind und dadurch einen Beweis für die Freiheit des Schaffens der Vögel auf musikalischem Gebiete bilden.

Was zunächst die Intervallbildung betrifft, so nähert sie sich ja bei den Vögeln nur in besonderen Fällen derjenigen unserer Musik so außerordentlich, daß wir fast von Übereinstimmung sprechen möchten und teilweise zu sprechen wagen. Es muß dies aber um so mehr Verwunderung erregen, als ja die äußere Einteilung unserer Tonwelt in Oktaven und die dazwischen gelegenen Töne wenigstens teilweise dem Eingreifen der Verstandestätigkeit der Menschen ihren Ursprung verdankt. Daß viele Vögel — und gerade die besten Sänger — ähnliche oder gar kaum irgendwie von den unsrigen abweichende Intervalle bilden, scheint uns ein äußerer Beweis dafür zu sein, daß in unserer Einteilung der Tonwelt neben dem Künstlichen doch auch ein gut Teil Natürlichkeit steckt.

Weit übereinstimmender sind jedoch die Verhältnisse auf den Gebieten der Rhythmik und Metrik. Was für beide in der menschlichen Tonkunst charakteristisch ist, finden wir in genau entsprechender Weise in der Musik vieler Vögel: Wir nennen nochmals die geradezu vollendete Durchführung eines strengen Rhythmus in bezug auf Haupt- und Unterwerte, die taktmäßige Gliederung mancher Motive, die punktierten rhythmischen Werte, die der allgemeinen Rhythmik und Metrik sich einordnenden Pausen, die Triller, Vorschlagstöne usw. Insbesondere aber sei die in der Menschen- und Vogelkunst in unbedingt gleicher Weise auftretende und vorherrschende Zwei- und Dreizähligkeit, sowie das gänzliche Fehlen einer natürlichen Fünfzähligkeit hervorgehoben, wodurch allein schon die nahen Beziehungen zwischen der höheren Musik der Menschen und derjenigen der Vögel genügend dargetan werden.

Tempo, Dynamik und die besondere Vortragsweise bilden — trotzdem sie auch bei den Vögeln außerordentlich und in gleicher Weise wie in unserer Musik entwickelt sind — zu wenig wichtige und die Verwandtschaft zu wenig beweisende Punkte, als daß wir hier nochmals darauf zurückkommen möchten.

Dagegen müssen wir noch einmal derjenigen Leistungen der Vögel gedenken, die Gebiete berühren, welche wir Menschen nur gar zu gern als das Dominium unseres musikalischen Kunstschaffens betrachten und für uns allein in Anspruch nehmen. Hierher rechnen wir besonders die Schöpfung reizvoller, melodiöser Motive und Themen, die ebenso gut der Schaffenskraft eines menschlichen Künstlers ihren Ursprung verdanken könnten und die häufig einen derart gesetzmäßigen harmonischen Untergrund erkennen lassen, daß man meinen möchte, die Vögel hätten teilweise nicht nur ein feines Gefühl für Tonfolge, sondern zuweilen auch ein solches für das Zusammenklingen der Töne bez. für die Folge solcher Zusammenklänge. Weiter finden wir bei den Vögeln auch Leistungen, die schon dem Gebiete höherer musikalischer Kunst angehören, so vor allem das eine Grundregel aller höheren menschlichen Tonkunst bildende Variieren von Themen, wie nicht minder die Verkettung verschiedener kleiner Variationen zu längeren Sätzen oder die Vereinigung mehrerer Themen zu einer Art suite en miniature.

Man könnte uns nun dem gegenüber entgegenhalten, daß ja nur ein sehr geringer Bruchteil aller Vögel solche Höhe der musikalischen Darbietungen erreicht. In der Tat bleiben die meisten Vögel auf verhältnismäßig sehr niedrigen Stufen stehen, deren wir ja mehrfach gedacht haben; sie bringen es vielfach nur zu einzelnen Tönen und kleinen Tongruppen, die oft keine Spur deutlicher Intervallbildung, keinen ausgeprägten Rhythmus, keine erkennbare Metrik usw. zeigen. Nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Vögeln bildet — nach den verschiedenen Seiten musikalischer Betätigung ausstrahlend —

eine Brücke von den untersten zu den höchsten Stufen, auf der, — das wollen wir nicht unerwähnt lassen — wie uns scheint, gerade Vertreter der kleinen und kleinsten und zum Teil auch der verbreitetsten Arten sich einen Platz erobert haben. Auch hier sind nicht immer alle Vertreter einer gut singenden Art gleich große Künstler, sondern es gibt, wie schon oben einmal angedeutet worden ist, unter ihnen gewisse Stümper, die es nicht weit bringen, während Individuen, die allem Anschein nach besonders begabt sind, sich hoch über ihre Artgenossen erheben.

Aber ist es denn bei uns Menschen anders? Wie viele Völker stehen kaum auf der ersten Stufe musikalischer Entwicklung, so daß ihre musikalischen Leistungen von denjenigen mancher Vögel entschieden übertroffen werden? Wie viele haben noch kein ausgesprochenes Tonsystem, wie viele vollführen eine völlig rhythmikloſe Musik, die entweder entsetzlich monoton klingt oder ein wüstes Chaos von Tönen darstellt. Und selbst bei den als musikalisch bezeichneten Völkern sind doch auch nicht alle Individuen gleich begabt, sondern nur ein kleiner auserlesener Kreis steht weit über den anderen und hebt sie — vielleicht mühevoll — zu lichteren Höhen der Kunst allmählich empor. Und dann wollen wir eins nicht vergessen: Es dünkt uns völlig ausgeschlossen, daß wir Menschen es so weit auf dem Gebiete musikalischen Kunstschaffens gebracht hätten, wenn wir nicht der Musik, jener innerlichsten aller Künste, mit unserem Verstande näher getreten wären und sie nicht in den Bereich seiner Tätigkeit gezogen hätten, und wenn besonders auch eins nicht vorhanden gewesen wäre, nämlich die direkte mündliche und vor allem die schriftliche Mitteilung des Geschaffenen an die Nachwelt. Verstandesmäßige Erfassung der Kunst und mündliche und schriftliche Überlieferung — sie sind die untersten Fundamente unserer musikalischen Entwicklung und des so raschen Fortschrittes auf diesem Gebiete. Anderseits aber sind es Momente, die bei den Vögeln völlig fehlen, weshalb eben die Kunst bei ihnen auf einer verhältnismäßig niedrigen Stufe hat stehen bleiben müssen.

Das bringt uns nun auf einen anderen Einwurf, der vielleicht gemacht werden könnte. Man könnte meinen, bei den Vögeln seien die Leistungen rein zufälliger Art, sie zeigten nur gelegentlich einmal eine mehr oder weniger auffallende Ähnlichkeit mit unseren Kunstschöpfungen. Dem möchten wir jedoch folgendes entgegenhalten: Wenn dieser oder jener Vogel vorwiegend nur rhythmisch klar und deutlich gegliederte Gebilde zustande bringt, wenn ein Vogel, wie z. B. die Zippe, die meisten seiner Motive regelmäßig mehrmals, ohne daß eine Veränderung vorkommt, wiederholt; wenn sogar ein Vogel, wie es z. B. bei der Amsel der Fall ist, ein besonderes Lieblingsmotiv, das in jeder Beziehung schön genannt werden muß, mit auffallender Vorliebe oft tage- und wochenlang festhält, um erst später wieder ein neues Motiv an seine Stelle treten zu lassen — dann dürfen wir nicht mehr von Zufälligkeit reden, sondern es steckt ein Etwas im Vogel, das ihm jene Motive mit der erstaunlichen Klarheit der Intervalle und der Feinheit der Rhythmik bilden läßt. Wenn ferner ein Vogel nicht bloß dann und wann einmal, sondern immer wieder gewisse Hauptmotive nach den verschiedenen Seiten hin variiert, so ist das gleichfalls kein Zufall, auch kein Zeichen einer musikalischen Ungeschicklichkeit, sondern der Vogel muß sich, einem inneren Triebe folgend, so und nicht anders musikalisch äußern.

Und nun noch einen ganz kurzen Blick auf die musikalische Kunst der Menschen und ihre Kunstbetätigung. Was zunächst die Intervalle anbelangt, so haben wir sie ja zum Gegenstande unserer verstandesmäßigen Untersuchungen gemacht; wir haben ihre Schwingungszahlen berechnet, haben die temperierte Stimmung eingeführt, usw. Aber die ersten Intervallbildungen waren und sind heute noch rein natürlichen Ursprungs; sie haben ihre letzte Wurzel entweder im Bau des menschlichen Stimmorganes oder in der Beschaffenheit der zuerst angewandten Musikinstrumente oder sonstwo — keinesfalls hat der Verstand dabei etwas zu tun gehabt. Ganz ähnlich ver-

hält es sich mit den Rhythmen. Mag der Anstoß zur Rhythmisierung der Töne beim Menschen von außen oder von innen gekommen sein[1], sicherlich sind die verschiedensten Formen des Rhythmus noch heute in den meisten Fällen keine Äußerungen der Verstandestätigkeit, sondern sie fliegen den Menschen beim freien Schaffen gleichsam zu. Und nun die Motive, d. h. die Verkettung von Intervallen und rhythmischen Werten zu kleinen Tongebilden! Sie erscheinen, des sind wir gewiß, bei den Vögeln genau so als musikalische „Einfälle" wie bei musikalisch begabten Menschen, wenn sie bei der Arbeit sind. Sie kommen hier wie dort ohne besondere Verstandestätigkeit, ohne Mühen und Ringen zustande und tauchen in dem kleinen Köpfchen des Vogels ebenso wie eine Gabe des Himmels auf, wie bei uns. Und wenn Schiller im „Graf von Habsburg" singt:

„Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus der Kehle schallt . . ."

so gelten diese Worte von den hervorragendsten befiederten Sängern ebenso oft, und wir möchten fast behaupten, in eben solchem Grade wie von jenen Sängern, die mit menschlichen Tönen und Worten unser Herz ergreifen. Nur einmal noch sei z. B. an den Gartenlaubsänger erinnert, bei dem man das Hervorströmen all der verschiedenen Motive wie aus einem verborgenen Quell so recht deutlich beobachten kann[2]. Der kleine befiederte Künstler in den grünen Zweigen muß ebenso schaffen wie ein gottbegnadeter Komponist, dem eine geheimnisvolle Macht die Feder in die Hand drückt. Von beiden gilt das andere Wort unseres Schiller: „Er gehorcht der gebietenden Stunde."

Sind ferner die musikalischen Formen, die wir heutzutage haben, wirklich eine Schöpfung kühlen Erwägens? Sind

[1] Vgl. die Ausführungen S. 114 u. ff.
[2] Vgl. S. 126.

sie nicht auch im Laufe der Zeiten wie die Blumen draußen auf dem Felde entstanden? Gewiß halten wir sie heute fest, und zahlreiche Komponisten legen sie ihrem Kunstschaffen zugrunde; aber der erste, der eine neue Form schuf oder eine alte Form erweiterte, ist dabei sicherlich nicht vom Verstande, sondern von einer inneren Kraft getrieben worden, deren er sich nicht einmal bewußt gewesen zu sein braucht; es ist dabei gewiß ebensoviel „Zufälligkeit" gewesen, wie in den kleinen Motiven der Zippe und ihren mehrfachen Verbindungen zu kleinen Formen. Wir glauben weiterhin behaupten zu dürfen, daß, wenn ein Künstler einmal zu verstandesmäßig arbeitet, wenn er sich den Überlieferungen mit geradezu kindlicher Ängstlichkeit anpaßt, es mit der wirklichen Kunst in seinem Schaffen zu Ende ist. Ist dagegen der Schaffenstrieb einmal zu groß, dann durchbricht er wohl gar alle Schranken und schafft sich neue, eigene Formen, die vielleicht weniger von der Mitwelt als vielmehr von der Nachwelt als solche anerkannt werden und eine gewisse Weihe erhalten, daß sie sogar zum Gemeingut nachkommender Künstlergeschlechter werden.

Aus alledem aber folgt: Wohin wir schauen und wie wir auch die Vergleiche anstellen, überall Verwandtschaft zwischen unserer Musik und derjenigen der Vögel, und zwar in vielen Fällen in einem so hohen Grade, daß unser lebhaftestes Erstaunen dadurch wachgerufen wird.

Auf alle Fälle aber glauben wir nicht zuviel zu behaupten, wenn wir sagen, daß manche Vögel wahre musikalische Künstler sind, in deren Seele sich sogar etwas von einer Komponistennatur regt. Sieht man von den noch nicht leistungsfähigen jungen Tieren und von den weniger begabten Individuen ab[1], so erscheinen uns einzelne Arten sogar als echte Klassiker unter den befiederten Musikanten. Wenn wir z. B. von der Zippe weiter oben gesagt haben, daß ihr Gesang ganz mozartisch angehaucht sei, und zwar mit Rücksicht auf die meist einfachen

[1] Nur wenige Vögel singen schon im Jugendkleide ganz wie die Alten.

harmonischen Intervalle und die prächtigen Motivbildungen, so müssen wir diese Meinung besonders unter Bezugnahme auf die klare, entzückende Rhythmik und die schönen Variationen eines ganz einfachen, echt Mozartschen Themas aufrecht halten[1]. Auch betreffs anderer musikalisch sehr hervorragend begabter Vögel ließen sich leicht ähnliche Vergleiche mit diesem oder jenem unserer Komponisten anstellen; doch würde uns dies zu weit führen[2].

Mit Rücksicht auf alles aber, was wir von der Tonkunst der Menschen und der Vögel gesagt haben, sei uns noch eine Parallele gestattet. Es liegen nämlich die Verhältnisse nach der angegebenen Seite hin ganz ähnlich wie bei der Sprache. So vollkommen entwickelt und hochstehend die menschliche Sprache ist, so können wir doch nicht leugnen, daß die Sprache bereits bei den Tieren eine teilweise sehr reiche und vielseitige Entfaltung zeigt, sogar in ihren verschiedenen Formen als Laut- und Gebärdensprache; und wie wir dementsprechend mit vollem Rechte von einer Sprache insbesondere der höheren Tiere reden, ohne daß wir uns dabei ganz extremen Auffassungen anzuschließen brauchen, so können wir mit gleicher Berechtigung von einer musikalischen Kunst der Vögel sprechen. Es dürfte demnach auch klar sein, daß die Worte, die Schiller begeistert ausruft: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein!" wohl kaum berechtigt sind. Die Kunst — wir verstehen darunter nicht die an den Körpern zu beobachtenden Kunstformen, wie sie uns besonders von Häckel und Möbius so herrlich dargestellt und beschrieben worden sind[3], sondern die mehr oder weniger freien Kunstschöpfungen — sie wurzelt vielmehr schon im Tierreiche und läßt hier ebenso ein

[1] Groos sagt l. c. S. 396 mit Recht: „Der Gesang einer Singdrossel . . . ist vielleicht das ästhetisch Wirkungsvollste, was überhaupt in der Welt der gefiederten Sänger zu finden ist."

[2] Vgl. oben S. 74.

[3] Häckel: „Die Kunstformen in der Natur", und K. Möbius: „Die Ästhetik der Tierwelt".

allmähliches Werden, Entfalten und Fortschreiten zu immer höheren Stufen der Entwicklung erkennen wie alles, was der organischen Welt eigen ist und sie charakterisiert[1]. Mag zwischen der menschlichen Tonkunst und derjenigen der Tiere, insbesondere der Vögel, eine scheinbare Kluft vorhanden sein, so wird sie doch mannigfach überbrückt, und zwar in bezug auf die inneren Vorbedingungen alles Kunstschaffens durch den hier wie dort sich geltend machenden Drang zur Gefühlsäußerung, welche vielfach zu einer wirklichen Gefühlsmitteilung an andere Individuen wird, durch die auf beiden Seiten waltende, wenn auch in den verschiedensten Stufen der Entfaltung auftretende Phantasie; durch den allgemeinen Trieb zur Betätigung; durch die oft wahrnehmbare spielende Ausübung musikalischer Tätigkeit und durch die, bei den Vögeln allerdings wohl nur hier und da deutlich erkennbare, jedoch nicht wegzuleugnende Freude am Schönen! In bezug auf die Formenlehre aber werden der Drang zur tonlichen Gefühlsäußerung und besonders die Phantasie gezügelt und in schöne, bestimmten Gesetzen Rechnung tragende Bahnen gedrängt durch die oft in so erstaunlich hohem Grade entwickelte Rhythmik und Metrik, durch die Melodik und vielfach sogar durch die bei einigen Vögeln zu findenden Spuren von Harmonik, sowie durch verschiedene, das Künstlerische in der Musik wesentlich mit bedingende Tatsachen, die schon dem Gebiete der kompositorischen Schöpferarbeit angehören, wie z. B. individuelle Motivbildung, Variation eines Themas, Vereinigung mehrerer Themen zu kleinen Sätzen! —

[1] Daß selbst Ästhetiker, wie von Hausegger, den Tieren jede Kunst absprechen, sei nur nebenbei bemerkt (vgl. von Hausegger: „Die Musik als Ausdruck", S. 43 u. f.). Eins möchten wir dem indes hinzufügen: Wenn von Hausegger ein „lebhaftes Zusammengehörigkeitsgefühl" der Menschen betont, dem die Kunst ihren Ursprung verdankt, so müssen wir darauf hinweisen, daß dieses Gefühl bei Tieren und nicht zum mindesten bei vielen Vögeln in einem fast ebenso hohen Grade wie bei den Menschen vorhanden ist.

Damit sind wir am Ende unserer Darlegungen und Betrachtungen über die „Kunst im Vogelgesang“ und über sonstige einschlägige Fragen. Wir wagen zu hoffen, daß die angeführten Tatsachen und unsere bisherigen Ausführungen genügen, um die Aufschrift dieses ersten Teils unserer Arbeit gerechtfertigt erscheinen zu lassen und alle Zweifel an „der Kunst im Vogelgesang“ zu zerstreuen.

Zweiter Teil
Der Vogelgesang in der Kunst

Nach all den Ausführungen im ersten Teile unserer Arbeit ist es wohl unbestreitbar, daß zwischen der Tonkunst der Menschen und den musikalischen Leistungen der Vögel höchst eigenartige, zuweilen völlig überraschende Parallelen und Beziehungen vorhanden sind.

Wenn auch in vielen Fällen in den Vogelstimmen noch ungeordnete Verhältnisse herrschen; wenn wir Laute hören, die von Musik in unserem Sinne sehr weit entfernt und eher sehr primitiven Geräuschen der Naturvölker zu vergleichen sind; wenn vielfach weder von deutlich unterscheidbaren Intervallen, noch von Rhythmus und Metrik, noch von ausgebildeten, musikalisch verwertbaren Motiven gesprochen werden kann, so vermögen wir doch an einigen Stellen, die verschiedenen auseinandergehenden Zweigen des gesamten Vogelstammbaumes angehören, eine derartig hohe Stufe der musikalischen Äußerungen wahrzunehmen, daß sie unser wärmstes Interesse verdienen. Wir stoßen auf Zustände und Leistungen — letztere vielfach vorwiegend individueller Natur —, welche das musikalische Niveau wilder Völker weit überragen und uns hier und da an einen schon weit fortgeschrittenen Zustand der Kulturvölker erinnern.

Wenn wir aber zahlreiche Parallelen zwischen dem Vogelgesang und unserer Tonkunst als erwiesen erachten, sollten sich

da zwischen beiden nicht noch tiefere gegenseitige Beziehungen ausgebildet haben? Wenn, wie wir wissen, manche Vögel diese oder jene Melodie anderer Vögel oder solche aus unserer Kunst leicht nachpfeifen lernen, sollte da die Kunst der Menschen dem Gesange der Vögel nicht Einlaß geboten haben? — Leicht können wir diese Frage mit ja beantworten; aber keinesfalls liegen die Beziehungen so, wie ältere, besonders römische Schriftsteller es sich dachten, daß nämlich *wir* die Musik von den Vögeln erlernt hätten, oder daß wenigstens die Musik der Vögel das Vorbild unserer Musik sei. *Dieser* Gedanke ist längst überwunden. Die Beziehungen sind anderer Art: Vielfach haben Tonkünstler ein sehr scharfes Gehör für alles, was um sie herum singt und klingt. Dazu kommt, daß man heutzutage immer mehr einem berechtigten Verismus in der Kunst huldigt, der die Einführung naturwahrer Vogelstimmen in die Kunst bez. in diese oder jene Komposition geradezu zu einer Notwendigkeit macht. So haben wir bereits verschiedene Fälle von unmittelbarer Entlehnung von Vogelmotiven oder Anlehnung an Vogelstimmen zu verzeichnen, darunter solche von sehr großem Interesse. Manche Künstler haben schon recht eifrig auf die kleinen Sänger da oben in den Zweigen und in den Lüften gelauscht und ihnen durch Wiedergabe ihrer reizenden Tonschöpfungen im Tempel der Kunst ein bescheidenes Plätzchen eingeräumt.

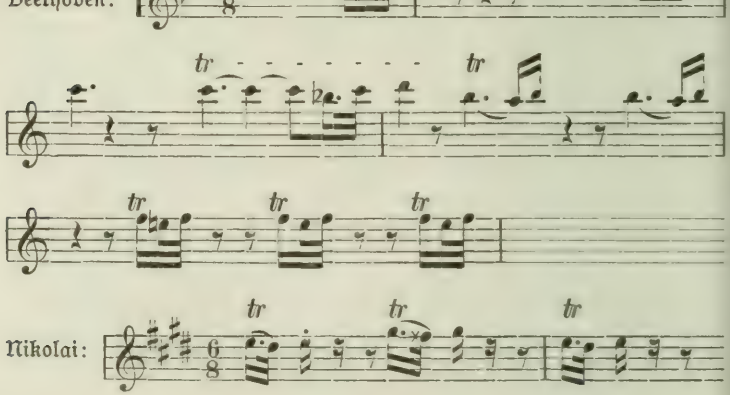
Wo und wie weit die Vogelstimmen in der Tonkunst der Menschen wieder erklingen, wollen wir nun im folgenden feststellen.

Es leuchtet von vornherein ein, daß der Nachweis der eben angedeuteten bewußten oder unbewußten Entlehnungen aus den Stimmen der Natur nicht immer leicht, häufig sogar sehr schwer oder gar nicht bestimmt möglich ist. Es sei vor allem daran erinnert, daß viele Vogelmotive derart beschaffen sind, daß sie sehr leicht einer *menschlichen* Phantasie ihren Ursprung verdanken könnten. Weiter haben wir schon oben erwähnt, daß die Vogelstimmen sich meist zwischen $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$ bewegen

und von einem Stimmorgan erzeugt werden, das in seiner Klangwirkung von den Klangfarben der meisten unserer modernen Musikinstrumente — soweit sie in der Kunst Verwendung finden — wesentlich abweicht. Dazu kommt, daß die Intervalle der Vögel in sehr vielen Fällen mehr oder weniger unrein klingen und deshalb bei Übertragung in unsere Musik verändert werden müssen, was ebenso unter Umständen vom Rhythmus gilt. Schließlich müssen die Motive aus praktischen Gründen als Ganzes mehr oder weniger umgeformt werden — kurz, der Schwierigkeiten gibts im allgemeinen genug, wenn wir Vogelstimmen in den Kompositionen der Menschen wiedererkennen wollen. Anderseits freilich wird die Arbeit auf mancherlei Weise erleichtert: manche Vogelmotive sind so scharf ausgeprägt, daß wir sie leicht heraushören; in manchen Liedern wird unser Augenmerk durch den Text auf den Vogel hingelenkt, dessen Motive Verwendung gefunden haben, und endlich haben schon frühere Schriftsteller — oft jedoch mit falscher Deutung — auf diese oder jene Stelle hingewiesen, die ein Vogelmotiv birgt. Insbesondere denken wir hier an Tapperts „Zooplastik in Tönen", in welcher Schrift schon eine recht beachtliche Darstellung mancher musikalisch verwerteter Vogelstimmen enthalten ist; wir haben einige Male auf sie Bezug genommen.

Ehe wir jedoch unsere Arbeit in Angriff nehmen, muß noch vorausgeschickt werden, daß wir von vornherein auf Anführung aller jener Kompositionen bez. auf Angabe der Stellen verzichten, in denen sich der Komponist nur die Aufgabe gestellt hat, durch besondere Tonmalereien den flatternden Flug oder den Gesang eines Vogels ganz im allgemeinen zu charakterisieren. Wir denken hier z. B. an die Komposition „Vogelpredigt" St. François d' Assise von Liszt. Gewiß sind hier Vogelflug und Vogelsang sehr gut tonmalerisch dargestellt, aber letzterer in so allgemeiner Form, daß es ganz unmöglich ist, eine oder mehrere Vogelsängerarten wiederzuerkennen. Wir verweisen ferner auf den zweiten Satz aus

der „Pastorale", worin Beethoven eine Szene am Bach schildert. Unserm großen Meister hat dabei der Schreiberbach und seine Umgebung vorgeschwebt, an dem entlang ein Fußweg von Heiligenstadt nach Nußdorf führte. Während Beethoven sich in der genannten Stadt aufhielt, bildete dieser Weg einen seiner Lieblingsspaziergänge. In dem erwähnten Satze stoßen wir nun oft auf längere oder kürzere Triller der ersten Violinen. Wir dürfen wohl mit Recht behaupten, daß dadurch das lebhafte Flattern und „Tirillieren" der Lerchen ganz allgemein zum Ausdruck gebracht wird[1]. Wir glauben um so mehr Berechtigung zu dieser Annahme zu haben, als der eigentliche Lerchenschlag sehr schwer festzuhalten und durch Töne wiederzugeben ist und als Nikolai in den „Lustigen Weibern von Windsor" in der Romanze des Feuton: „Horch, die Lerche singt im Hain", diesen Vogel in ganz ähnlicher allgemeiner Form musikalisch eingeführt:



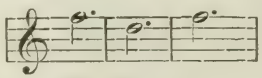
Derartige allgemeine Tonmalereien sollen, wie gesagt, aus unseren Untersuchungen ausgeschaltet werden, da sie zu

[1] Vgl. S. 65 unten, und S. 136.

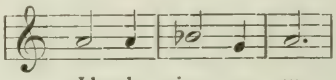
keinem bestimmten Resultate führen, das für uns von Wichtigkeit ist. Wir verweisen nach dieser Seite hin auf Tapperts oben zitierte Schrift, die verschiedene derartige unbestimmte Vogelstimmen aufführt. Dagegen wollen wir unser ganzes Augen- oder besser wohl Ohrenmerk auf diejenigen Fälle richten, in denen Gesangsmotive von Vögeln unmittelbar in die Komposition übergenommen, teilweise vielleicht etwas ungestaltet oder gar thematisch verarbeitet worden sind.

Eins der am frühesten in der musikalischen Literatur auftauchenden Motive ist der allbekannte Ruf des Kuckucks (Cuculus canorus L.), der für uns vor allem dadurch so eindruckvoll wird, daß er im Walde am lautesten vernehmbar ist und oft die Stille des Waldes durchdringt, wenn sich keine andere Stimme regt. Ferner ist bekanntlich das Intervall leicht faßbar und nachahmbar, und schließlich dürfen wir nicht vergessen, daß das lautliche Element des Rufes, dem der Vogel seinen Namen verdankt, so menschlich klingt, daß schon dadurch die Nachahmung des Rufes durch die menschliche Stimme gerechtfertigt erscheint, wenn nicht geradezu herausgefordert wird. Deshalb darf es uns nicht wundern, daß die früheste geschichtlich nachweisbare Verwendung des Kuckucksrufes, und damit wohl einer Vogelstimme überhaupt, in unserer Musik möglicherweise dem 13. Jahrhundert angehört. Damals lebte in Reading (Berkshire) ein Mönch, namens Simon Fornsete, der vielleicht das Kuckucksmotiv in dem im Jahre 1226 geschriebenen sechsstimmigen Doppelkanon „Sumer is icumen in, Lhude sing cuccu" zum ersten Male musikalisch verwertet hat. Die Komposition, ein sogenannter Rondellus, ist in Übertragung auf unser modernes Ton- bez. Liniensystem mit deutschem Texte in Riemanns „Illustrationen zur Musikgeschichte" veröffentlicht worden. Nach Einsichtnahme einer photographischen Wiedergabe des Originals, welche Conrat in der „Allgemeinen Musikzeitung" vom 26. Juni 1903 darbietet, möchten wir folgendes bemerken: Im Texte ist ja mehrmals — wie schon angedeutet — vom Kuckuck die Rede, der schließlich vom

Sänger aufgefordert wird, auch weiterhin zu singen. Diese Aufforderung wird an einer Stelle von Tönen begleitet:



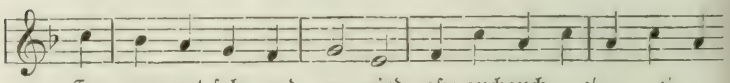
während z. B. die Worte: „Lhude sing cuccu“ folgendermaßen komponiert sind:



Auch an anderen Stellen fallen auf das Wort Kuckuck andere Intervalle als die absteigende Terz oder ein ähnliches Intervall.

Ob hiernach der Kuckucksruf vom Komponisten des Kanons wirklich absichtlich durch die im ersten der beiden vorstehenden Notenbeispiele mit den Tönen d—f dargestellte kleine Terz hat wiedergegeben werden sollen, wagen wir nicht bestimmt zu behaupten, wenn es uns auch sehr wahrscheinlich dünkt.

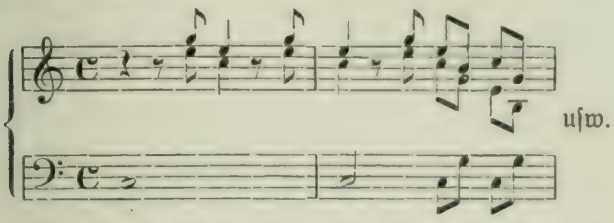
In jeder Hinsicht unverkennbar ist die Verwertung des Kuckucksrufes in einem Liede aus einer in Dresden erschienenen Sammlung von „kurzweiligen guten frischen deutschen Liedlein“ aus dem Jahre 1570. Von einem Kuckuck (Gutzgauch), der auf einem Zaune saß, wird da gesungen:



Rein instrumental wird dagegen der Kuckucksruf als Thema verwertet von einem Komponisten des 17. Jahrhunderts, Johann Jakob Walter, „Churfürstl. Mayntzis. Italienischer Secretarius“, in einem der 28 Stücke, die er für die Violine geschrieben und im Jahre 1694 unter dem Gesamttitel „Hortulus chelicus“ veröffentlicht hat[1]. Das betreffende

[1] Des allgemeinen Interesses wegen geben wir die volle Aufschrift des Werkes wieder: „Hortulus chelicus. Das ist Wohlgepflanzter

Stück führt die Aufschrift „Scherzo d'Angelli con il Cuccu“ und beginnt sofort mit dem Rufe des Kuckucks:



Ganz prächtig ist die Verarbeitung des Themas im zweiten (Adagio-)Satze; ebenso taucht es im letzten (Presto-)Satze immer wieder auf.

Jedes Kind kennt ferner das Volkslied: „Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald“. Wie herrlich ist hier das Kuckucksmotiv musikalisch verwertet worden; wie natürlich klingt das Ganze, wie reizend wird z. B. zur Wiederholung des Anfangsteiles übergeführt; das könnte ein großer Komponist nicht feiner gearbeitet haben. Immerhin müssen wir einiges dazu bemerken. Über das Intervall — oder besser die Intervalle des Kuckucksrufes haben wir schon im ersten Teile gesprochen[1]; hier sei nochmals hervorgehoben, daß die Intervalle nicht immer rein sind. Weder singen die Kuckucke stets eine große, noch stets eine kleine Terz; sehr oft nähert sich jedoch der Kuckucksruf den genannten Intervallen; nur in einzelnen, aber seltenen Fällen haben wir bemerkt, daß er genau dazwischen stand. Auch möchten wir betonen, daß das Intervall sich während des Rufes eines und desselben Kuckucks manchmal etwas verändert. Das schönste Beispiel hierfür bot uns ein Kuckuck, den wir ein paar Tage lang bei Wildenthal im Erzgebirge verhört haben. Von ihm vernahmen wir die große Sekunde, sowie kleine und große Terz, die sogar in einzelnen Fällen noch

Violinischer Lustgarten, darin Allen Kunstbegierigen Musikalischen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch curiose Stück und annemliche Varietät gebahnet, Auch durch Berührung zuweilen zwey, drei, vier Seithen auff der Violin die lieblichste Harmonie erwiesen wird.“

[1] S. 39 u. f.

etwas überschritten wurde. Es war allerdings ein ganz besonders verliebter, eifersüchtiger Gauch; er fing — es war Ende Mai — früh 1/24 Uhr zu rufen an, und noch abends nach 1/29 Uhr hallte sein Ruf aus dem Walde herüber. Wir mußten uns unwillkürlich der Worte erinnern:

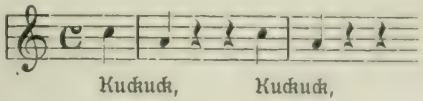
„Der Kuckuck drauf anfing geschwind
Kuckuck! sein'n G'sang durch Terz, Quart, Quint!" [1]

Was die Tonhöhe betrifft, so fällt der Ruf meist auf den Anfang der zweigestrichenen Oktave und zwar derart, daß der untere Ton c oder cis ist, während sich der obere Ton der Größe des Intervalls entsprechend verschiebt. Ist das Intervall z. B. eine große Terz, so hört man meist e c, Quarten fangen vorwiegend bei f an, usw. Selbstverständlich sind Ausnahmen von der Regel nicht nur denkbar, sondern auch beobachtet worden. Da das Volksliedchen meist in G-Dur gesungen wird, klingt hier der Kuckucksruf ein wenig zu tief, während er in der Haydnschen Kindersymphonie, in welcher der Kuckucksruf eine Hauptrolle spielt, zu hoch steht, nämlich:

Und nun noch ein paar Worte zum Rhythmus des Kuckucksrufes. In den meisten Fällen haben wir und andere bemerkt, daß beide Silben gleich lang gehalten werden. Danach ist die Satzweise im Volksliede falsch, wo der erste Ton 2/4 und der zweite 1/4 Länge hat. Da ferner das Liedchen im 3/4-Takt geschrieben ist, so ergibt sich der weitere Fehler, daß zwischen den einzelnen Rufen keine Pause eintritt. In der Regel aber hält der Kuckuck eine solche ein. Die Länge derselben

[1] Bemerkt sei hierzu, daß man früher eine besondere Ansicht über das Auftreten der verschiedenen Intervalle beim Kuckuck hegte. Nach Herrn Mitford beginnt der Kuckuck zeitig im Frühjahr mit dem Intervall einer kleinen Terz, hierauf geht er zur großen Terz, dann zur Quarte, nach dieser zur Quinte über, worauf seine Stimme abnimmt, ohne die kleine Sexte zu erreichen, eine Tatsache, die John Heywood schon weit früher (1587) wahrgenommen hat. — (Nach J. Rennie l. c. S. 345.)

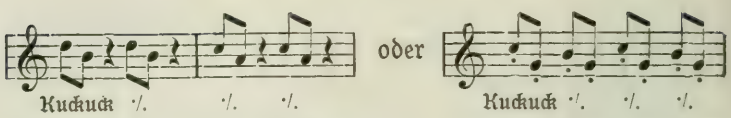
gleicht meistens der Länge des Rufes; umfaßt derselbe $^2/_4$, so beträgt auch die Pause $^2/_4$. Das Lied müßte demnach im $^4/_4$-Takt geschrieben sein. Richtiger ist in dieser Beziehung der Kanon „Wacht auf, ihr Schläfer drinnen, der Kuckuck hat geschrien!" komponiert, da hier der Kuckuck in folgender Weise ruft:



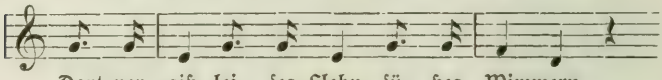
Auch in einer anderen Beziehung hat der betreffende Volksliedkomponist das Rechte getroffen. Achtet man nämlich genau auf die Metrik des Kuckucksrufes, so findet man, daß in der überwiegenden Zahl der Fälle nicht der erste, sondern der zweite Ton etwas stärker betont wird, also auf einen schweren Taktteil fällt, und daß dementsprechend ein Taktstrich zwischen, nicht vor die beiden Töne des Rufes gesetzt werden muß. Entschieden ist in dem Volksliede: „Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald" der erste Ton auf Kuckuck zu stark hervorgehoben. Haydn läßt dagegen den Akzent auch vorwiegend auf den zweiten Ton fallen.

Im Anschlusse hieran geben wir noch ein paar Beispiele, in denen der Kuckucksruf musikalisch verwertet worden ist. Inwieweit derartige Anwendungen sich mit dem natürlichen Ruf nach verschiedenen Seiten hin decken, kann von jedermann nach dem Gesagten leicht selbst gefunden werden. Im übrigen wollen wir besonders betonen, daß wir im folgenden nur in seltenen Fällen auf feinere Unterscheidungen zwischen Natur und Kunst eingehen werden, die nur zu leicht in Haarspaltereien ausarten. Wir wissen selbst zu gut, daß der Musik wie einer jeden Kunst nichts schlechter ansteht als Schablone!

Zunächst erwähnen wir noch die „Vogelkantate" von Frau Johanna Matthieux, spätere Frau Kinkel. Die Kantate ist ein musikalischer Scherz, in dem der Kuckuck reichlich zu Gehör kommt, z. B.:

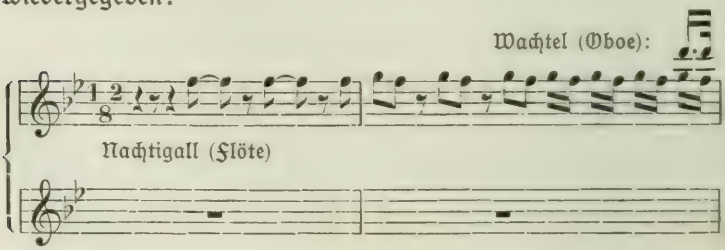


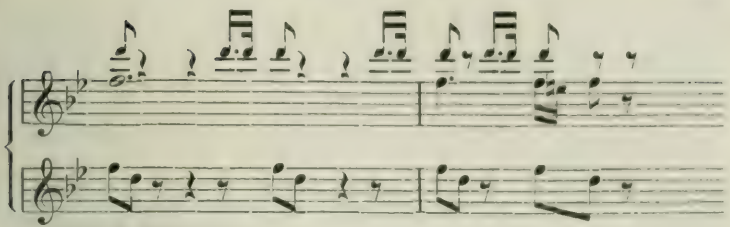
Nach Storck klingt auch in Mozarts „Figaros Hochzeit" aus der Arie „Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern!" am Ende des zweiten Aktes der Kuckucksruf heraus:



Doch möchten wir hier zu größter Vorsicht in der Erklärung mahnen. Schon die ganz andere Rhythmik und die gar so tiefe Lage widerspricht Storcks Annahme. Daß Mozart hier die Terzgänge bevorzugt, führen wir auf seine bekannte Vorliebe für dieses Intervall zurück. Auch der Text läßt den Kuckucksruf wenig gerechtfertigt erscheinen, besonders rücksichtlich der folgenden Worte: „Da, wo Schwerter und Lanzen dir schimmern, sei dein Herz unter Leichen und Trümmern nur voll Wärme für Ehre und Mut."

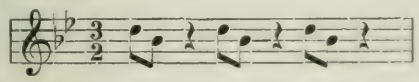
Am herrlichsten dagegen schallt der Kuckucksruf wider in der schon erwähnten „Pastorale" am Ende des zweiten Satzes. Bekanntlich läßt an der betreffenden Stelle mit dem Kuckuck zugleich die Wachtel (Coturnix communis *Bonn*) in gleich charakteristischer Weise ihren rhythmisch scharf umgrenzten, auf nahezu genau derselben Tonhöhe sich haltenden Schlag hören, und weiter vernehmen wir gleichzeitig den flötenden Gesang der Nachtigall (Erithacus luscinia *L.*); alle drei Stimmen werden natürlich durch Holzblasinstrumente wiedergegeben:





Kuckuck (Klarinette)

Daß vor allem aber die Oper dasjenige musikalische Feld ist, auf dem wir leicht einmal eine Vogelstimme vernehmen können, wird weiter unten dargelegt werden. An dieser Stelle sei nur vorgreifend darauf hingewiesen, daß der Kuckuck seinen Ruf in reichlichster Weise in Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel" ertönen läßt. Im zweiten Bilde, dessen Schauplatz der Wald ist und das mit dem entzückenden Liede der Gretel beginnt: „Ein Männlein steht im Walde ganz still und stumm, es hat von lauter Purpur ein Mäntlein um", läßt bald darauf der Kuckuck nach echter Kuckucksweise sein Lied schier ungezählte Male hören. Der Ruf wird mittelst eines besonderen Instruments erzeugt, und zwar in der Lage:

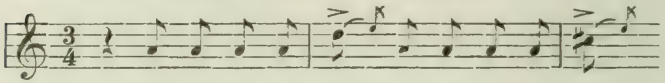


usw.

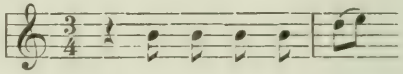
Darnach wird das Motiv — natürlich in veränderter Lage — auch von anderen Instrumenten: Hörnern, Flöten, Fagotten usw. aufgenommen. — — Damit sei's genug vom Kuckucksruf und seiner musikalischen Verwertung, zu der er sich geradezu selbst drängt.

Daß demgegenüber manche Komponisten an scheinbar ferner liegende Vogelstimmen gedacht und sie in ihren Werken haben wiederklingen lassen, dafür seien als Beispiele aus dem Heer der mehr oder weniger unmusikalischen Vögel die Hühner (Gallus domesticus *L*) angeführt, von denen man meinen sollte, daß sich ihre Stimmen nicht zu einer musikalischen Verarbeitung eignen, klingen sie doch manchmal ganz heiser und

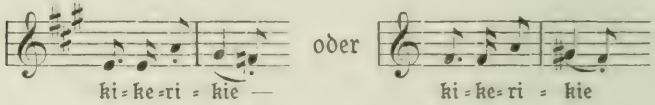
unschön; ferner sind sie stark mit lautlichen Beimischungen durchsetzt, und schließlich weichen die Intervalle je nach Rasse und Alter in verschieden hohem Grade von den unsrigen derart ab, daß es oft schwer fällt, die Stimmen aufzuzeichnen. Und doch ist's nicht unmöglich. Wir haben z. B. das bekannte Motiv, das die Hennen nach der Eiablage hören lassen, in folgenden Noten aufgeschrieben:



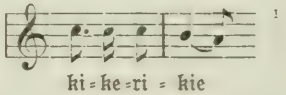
Besonders schwankend war dabei die Tonhöhe des ersten Tons im vollen Takte; daher auch unsere verschiedene Schreibweise desselben. Eine andere Henne ließ ihr Gackern in der kleinen Terz erklingen, also:



Ein Hahn weckte uns frühmorgens mit dem rhythmisch sich fortwährend gleichbleibenden Schrei:



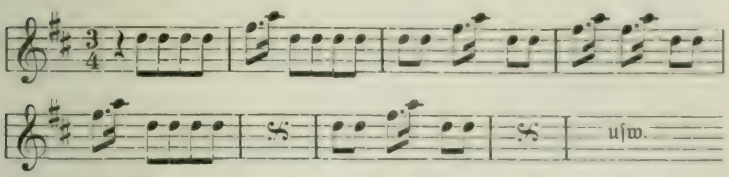
Das letzte f lag häufig näher an e und erklang meist wie ein leiser Nachschlag. Ein jedenfalls jüngerer Hahn ließ sich dagegen folgendermaßen vernehmen:



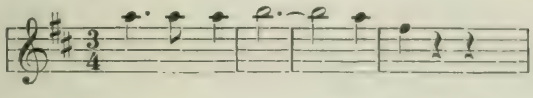
Diese Hühnerrufe verwertet bereits der schon oben Seite 176 genannte Johann Jakob Walter. Die betreffende Nummer seines »Hortulus chelicus« führt bezeichnenderweise die Aufschrift Galli e Galline« und besteht aus einem

[1] Vgl. auch die im ersten Teile der vorliegenden Arbeit auf S. 6 abgedruckten Notierungen Kirchers.

Präludium, Presto, Adagio und Allegro. Dann setzen die Vogelstimmen ein. Als höflicher Mann gestattet Walter der Weiblichkeit den Vortritt, und so vernimmt man nach dem Allegro die Henne:



Nach kurzem Adagio gackert die Henne von neuem, und nun läßt sich auch der Hahn vernehmen:

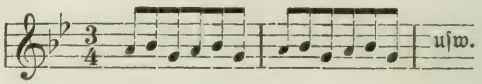


was zu einem längeren Zwiegespräch zwischen Hahn und Henne führt. Fein ist von Walter die stereotype Form des Hahnenschreis beibehalten worden, während er den Hennenruf dadurch sehr gut charakterisiert, daß er das ursprüngliche Hauptmotiv sich in verlängerter oder verkürzter Form vielfach wiederholen läßt. Die beim Gackern der Henne so oft bemerkbare Aufregung derselben kommt dadurch prächtig zum Ausdruck. Sehr richtig ist auch der Rhythmus bez. die Metrik des Hahnen- und Hennenrufes zum Ausdruck gelangt[1].

Da wir einmal bei der musikalischen Darstellung des Rufs der Hühner sind, sei noch ein Beispiel von den neuesten künstlerischen Wiedergaben des Hahnenschreis beigefügt. Wir denken an die allbekannte symphonische Dichtung »Danse-

[1] In einem andern Stücke desselben Komponisten (Leuto harpegiante e Rossignuolo) vernehmen wir die Nachtigall. Daß Walter die Stimme der letzteren der Violine anvertraut, erscheint uns leicht begreiflich, weniger, daß er die Stimmen der Hühner und des Kuckucks durch die Violine wiedergibt, die dazu wenig geeignet ist. Doch wollen wir anderseits nicht vergessen, mit welcher erstaunlichen Geschicklichkeit manche musikalische Spaßmacher es verstehen, Vogel- und andere Tierstimmen mittels der Violine nachzuahmen.

macabre« von C. Saint-Saëns op. 40. Saint-Saëns schildert in der genannten Komposition einen nächtlichen gespenstischen Reigen von Verstorbenen. Immer toller geht der Tanz der Toten, dessen klappernder Rhythmus musikalisch durch die Figur

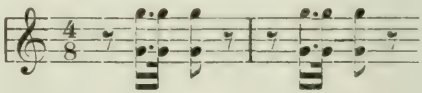


sehr bezeichnend gemalt ist. Da tönt mitten in das wilde Tanzen der von der Oboe angestimmte Hahnenruf hinein:

und unter raschem Abbruch des Tanzes entweichen die Toten wieder in ihre Grüfte.

Wir aber kehren zu der schon oben angeführten Stelle aus der Beethovenschen „Pastorale" zurück, in welcher neben dem Kuckuck noch die Nachtigall und die Wachtel ihre Stimmen hören lassen.

Betreffs des Wachtelschlags sei nur erwähnt, daß er außer bei Beethoven z. B. in den „Jahreszeiten" von Jos. Haydn zu den Worten ertönt: „Dem Gatten ruft die Wachtel schon":[1]



welcher Ruf übrigens in Wirklichkeit meist in $^{3}/_{4}$ bez. $^{3}/_{8}$-Takt vernommen wird und zwar unter Wegfall der Pause am Anfang des Taktes.

Ebenso hat Franz Schubert den Wachtelschlag in dem gleichbetitelten Liede wiedergegeben.

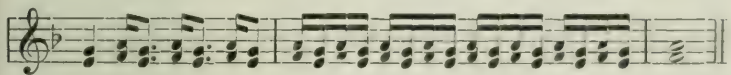
Etwas weiteres müssen wir dagegen zu Beethovens

[1] Eigentlich müßte es hier heißen: „Der Gattin ruft die Wachtel schon."

Nachtigallenschlag bemerken[1]. So häufig es vorkommt, daß man den Gesang ganz anderer Vögel für den Schlag des „Nachtrufers" hält und ihn dementsprechend falsch in der Musik verwertet, weil leider die Kenntnis der Vogelstimmen unter den Musikern noch sehr wenig verbreitet ist, so dürfte doch Beethoven auch hier das Richtige getroffen haben[2].

Charakterisiert wird bekanntlich der Nachtigallenschlag vor allem durch die süßflötenden, lang hingezogenen und gleichmäßig langen Töne, die gewöhnlich schnell oder allmählich in eine andere Strophe übergehen. Wie herrlich hat Beethoven das innig leidenschaftliche dieser Töne durch die synkopenartige Schreibweise zum Ausdruck gebracht!

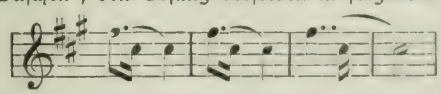
Ob freilich die allgemeine Form der Darstellung des Nachtigallengesangs von Beethoven selbst herrührt, dürfte nicht ohne weiteres feststehen. Das betreffende „Nachtigallenmotiv" ist in seinen Grundformen in der Musik weit älter. In seiner „Zooplastik in Tönen" führt Tappert[3] ein Motiv an, daß er in den „Konzertierenden Sonaten" von Dario Castello gefunden hat, die schon 1621 in Venedig erschienen sind:



Die Verwandtschaft dieses Motivs mit Beethovens Nachtigallenmotiv ist wohl kaum in Abrede zu stellen. Die Sache wird

[1] Vergleiche die schon Seite 180 im unteren Notenbeispiele gegebene Aufzeichnung des B.schen Nachtigallenschlages.

[2] Auf falschem Wege ist wohl Rubinstein, wenn er in dem bekannten Liede „Es blinkt der Tau", Op. 72, Nr. 1, zu der Stelle „Die Nachtigall singt in den Büschen", den Gesang derselben in folgender Weise malt:



Hier hat ihm sicherlich nicht der Gesang der Nachtigall, sondern derjenige der Zippe (Turdus musicus *L.*) vorgeschwebt, die dieses Motiv nicht nur liebt, sondern auch in gleicher Weise, wie es Rubinstein getan hat, zwei- bis dreimal wiederholt.

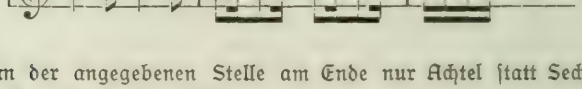
[3] l. c. S. 293.

um so interessanter, als Tappert zu dem Castelloschen Motiv bemerkt: Es „hat sich bis in die neueste Zeit erhalten und ist oft zu Tonmalereien benutzt worden, so bei Hasse 1760, wo es eine Analogie für »Lusinghe insiduose« sein soll, so bei Haydn und Knecht, welche „Seufzer" dadurch ausdrücken."[1] Wenn hiernach Beethoven sich beim Komponieren des Nachtigallenschlags nicht an seine eigene Erfahrung gehalten hat, so braucht uns das nicht zu wundern, um so weniger, als die Nachtigall bekanntlich ein in sehr zerstreuten Gebieten vorkommender Vogel ist, dessen Gesang nur in später Nachtstunde oder am frühesten Morgen ertönt und deshalb von den wenigsten Menschen wirklich einmal vernommen wird.

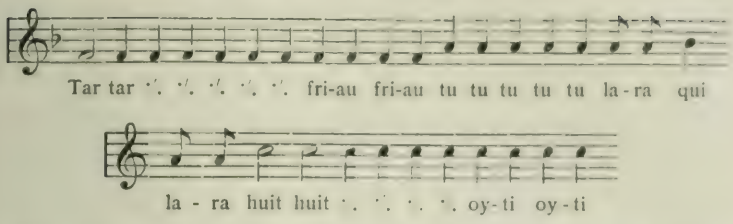
Von anderen Komponisten ist der Gesang der Nachtigall weniger treffend wiedergegeben worden. Zum Teil liegt dies daran, daß, wie schon erwähnt, die Intervalle und Rhythmen vorwiegend unbestimmter Art sind. Die Nachtigall gestattet sich in dieser Beziehung manche Freiheit. Immerhin reichen die Versuche, den Gesang der Nachtigall durch die Menschenstimme oder durch Instrumente nachzuahmen, bis weit über 300 Jahre zurück. So findet sich diese, durch Notenschrift recht schwierig wiederzugebenden Vogelstimme bereits in einem Werke, das im Jahre 1545 in Antwerpen erschienen ist. In „Le dixième livre des chansons" ist ein „chant des oiseaux" enthalten, worin nach Tappert der Gesang der Nachtigall folgendermaßen dargestellt ist:

---

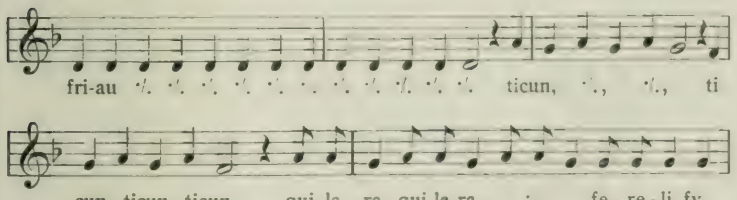
[1] Es erinnert übrigens der obige anfangs langsame, dann aber immer schnellere Wechsel eines Tones mit seinem höheren Nebenton außerordentlich an den alten „Wiederschlag" oder Ribatutta". Riemann notiert ihn in seinem Musiklexikon S. 1095 in nachstehender Weise:

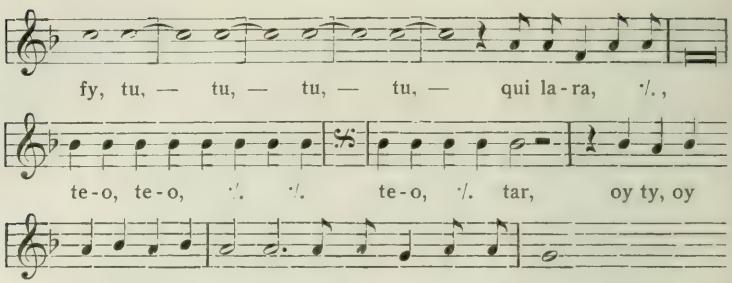


(Daß an der angegebenen Stelle am Ende nur Achtel statt Sechzehntel stehen, ist wohl ein Druckfehler.)

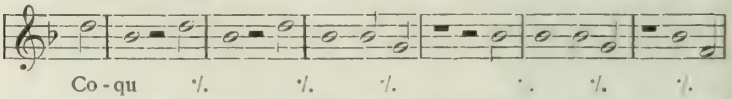


Man kann nicht behaupten, daß dieser Versuch einer Übertragung des Nachtigallenschlages in unser Notensystem genügend gelungen sei. Sie bleibt von der Wahrheit doch recht weit entfernt. Fast will es uns scheinen, als seien die lautlichen Beimischungen des in Rede stehenden Gesanges besser getroffen. Tappert gibt leider (l. c. S. 234) weder den Komponisten an, noch verrät er den Gesamttitel des von ihm zitierten Werkes. Wahrscheinlich handelt es sich um eine größere, in Einzelbänden erschienene Sammlung von »Chansons«, die um die erwähnte Zeit (1544) von Tylman Susato in Antwerpen herausgegeben worden ist. — Soeben, bei Drucklegung unserer Arbeit, übersendet uns Herr Professor Dr. H. Riemann, dem wir dafür unsern verbindlichsten Dank aussprechen, u. a. die siebente Lieferung von „Les maîtres musiciens de la Renaissance Française“, editions publiées par H. Expert, Paris 1898, worin ein möglicherweise schon 1529 zum ersten Male veröffentlichter vierstimmiger „Chant des oiseaux“ von Cl. Janequin enthalten ist. Die Darstellung des Nachtigallenschlages stimmt hier mit der oben wiedergegebenen besonders auch nach der lautlichen Seite auffallend überein. So erklingt er bei Janequin (Seite 15 u. ff.) in der zweiten Stimme folgendermaßen:

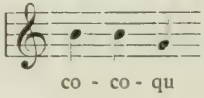




usw.; an anderer Stelle ist oyti, oyti und frrr-vrr geschrieben, während in der ersten Stimme u. a. oft auch die Silbe huit vorkommt. Wir zweifeln hiernach nicht, daß der von Tappert angeführte „Chant des oiseaux" der von Janequin komponierte ist, der später in die Sammlung von Tylman Susato aufgenommen worden ist. Bestimmtes nach dieser Seite hin festzustellen, ist uns augenblicklich nicht möglich. Erwähnt sind in der Dichtung der Janequinschen Komposition außer der Nachtigall noch „le roy mauvis" (die Weindrossel oder eine andere Drosselart?) „qui fera une doulce musique d'une voix autentique," le sansonnet bez. l'estournel (der Star), le merle (die Amsel) und maistre Coqu (der Kuckuck), wozu bemerkt sei, daß coqu in der Dichtung wohl eigentlich eine andere Bedeutung hat. Indes werden die zwei Silben von coqu durch alle vier Stimmen immer nur auf die absteigende Terz gesungen, die sich hier und da bis zur Prime verdichtet oder zur Quarte erweitert, so daß hier doch wohl eine Nachahmung des Kuckucksrufs vorliegt. Wir hören z. B.:



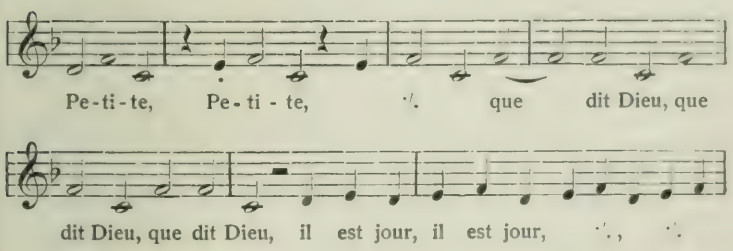
Bemerken wollen wir, daß Janequin den Kuckuck insofern gründlich belauscht zu haben scheint, als er ihm stellenweise drei Töne bez. Silben zuteilt, z. B.:



Zuweilen hört man den Kuckuck diese Form des Rufes anstimmen, wie wir schon oben, Seite 40, ausgeführt haben.

Betreffs der übrigen genannten Vögel ist es uns leider nicht möglich, nachzuweisen, inwieweit die entsprechenden natürlichen Vogeltöne in der Komposition Janequins wiederkehren, weil wir Weindrosseln, die bei uns nur Durchgangsvögel sind, nur gesehen aber nicht gehört haben, ferner weil die Stimme des Stares überhaupt kaum durch Noten dargestellt werden kann — er schwatzt mehr, als er singt — und schließlich, weil eine Unterscheidung verschiedener Vogelstimmen in dem in Frage kommenden Abschnitt der Komposition uns geradezu unmöglich dünkt.

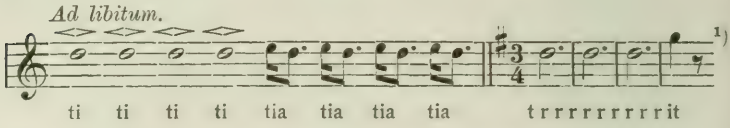
Ein wesentlich höheres Interesse beansprucht dagegen eine in derselben Lieferung enthaltene Komposition für vier Stimmen: „L'alouette" (die Lerche). Ausdrücklich wird auf die Stimme des Vogels mit den Worten „écoutez l'alouette" hingewiesen, aber die folgenden Töne sind keinesfalls Lerchenschlag, sondern sie ahmen den Gesang der Zippe nach. Zum Vergleich fügen wir den Anfang des Gesanges bei:



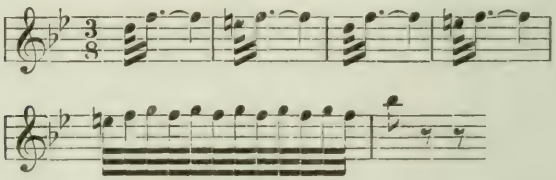
Die Kürze der einzelnen Themen, ihre mehrmalige Wiederholung, sowie der Wechsel derselben dürften unsere Behauptung zur Genüge beweisen.

Nach dieser etwas weiten Abschweifung vom Nachtigallenschlag kehren wir nochmals zu ihm zurück und stellen der obigen etwas weniger gelungenen Wiedergabe desselben ein paar besser gelungene aus neuerer Zeit gegenüber. Die eine

rührt von dem schon genannten Fräulein Johanna Matthieux her und findet sich in der „Vogelkantate", wo sie durch die lautlichen Unterlagen, die der Nachtigall gut abgelauscht sind, wesentlich unterstützt wird:



Die andere, sehr gute Wiedergabe des Nachtigallenschlages bringt Th. Kullak in Op. 81 Nr. 8 „Die Nachtigall im Busch":



Ganz richtig ist in beiden Notenbildern der sehr bezeichnende hohe Schlußton verwertet, den die Nachtigall gern dieser oder jener Strophe, besonders häufig aber der rrrrrr-Strophe anzuhängen pflegt. Man hört dabei den Laut i, manchmal auch ihk oder djik[2].

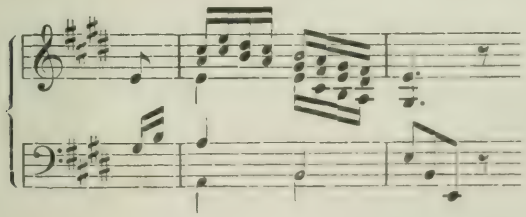
Im Anschluß hieran noch einige weitere Bemerkungen über die Verwertung der Vogelmotive in Liedern. Es liegt ja sehr nahe — und die eben angeführten Beispiele bestätigen dies — daß, wenn in einer Dichtung von einem bestimmten Vogel die Rede ist, der Komponist sich bestreben wird, den Vogel möglichst durch ein paar natürliche Züge musikalisch so

---

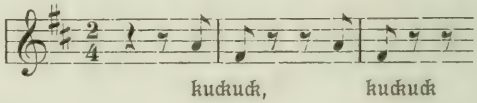
[1] In der Vogelkantate treten übrigens noch die Elster, der Rabe und der Papagei auf, deren musikalische Leistungen wir hier jedoch übergehen können.

[2] Vergleiche hiermit die im ersten Teile unserer Arbeit, S. 13 aufgeführte lautliche Wiedergabe des Nachtigallenschlags. Über weitere, sehr interessante kompositorische Verwertungen desselben siehe S. 207 u. 211.

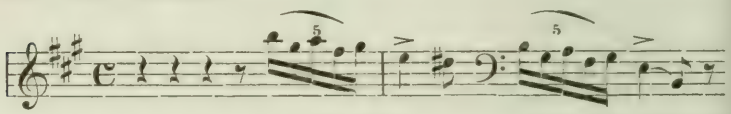
gut als möglich zu kennzeichnen. Es ist Aufgabe des Komponisten, ein kleines „sprechendes" Motiv derart auszuwählen und zu verwenden, daß es seinen Zweck völlig erfüllt, ohne daß es aufdringlich wirkt; es darf nur einen Teil des Ganzen bilden und muß vor allem auch die Eigenschaften haben, die wir an ein — sei's auch noch so kurzes — Thema stellen. Die Möglichkeiten zur Verwertung musikalischer Naturlaute liegen ja, wie aus früheren Betrachtungen hervorgeht, in Hülle und Fülle da, wenn auch anderseits gerade die Vögel, die in den Dichtungen am meisten genannt werden, wie z. B. Lerchen, Schwalben, Finken, Stare usw. durch bestimmte kurze Motive nicht charakterisiert bez. musikalisch gemalt werden können. Mit dieser letzteren Tatsache mag es zusammenhängen, daß man in den Liedkompositionen auf eine verhältnismäßig recht geringe Zahl von Vogelmotiven stößt. Das sprechendste Beispiel hierfür bieten uns die Kompositionen von Karl Löwe. Nach seinen eigenen Aufzeichnungen, die er betreffs des Gesanges der Vögel gemacht hat und die wir oben auf Seite 8 wiedergegeben haben, möchte man doch mit Runze als sicher annehmen, daß er in seinen Liedern und Balladen, in deren Texten ganz verschiedene Vögel erwähnt werden, dieses oder jenes Motiv der betreffenden Vögel verwertet habe. Doch ist dem nicht so, und es scheint uns, als habe sich Runze, der an vielen Stellen Löweschер Kompositionen Vogelstimmen heraushört, einer kleinen Selbsttäuschung hingegeben. Genannter Biograph Löwes meint, daß z. B. der Nachtigallengesang an folgender Stelle ertöne:



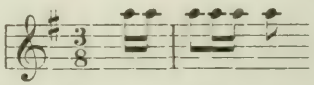
Doch ist hier von echtem Nachtigallenschlag keine Spur zu finden[1]. Ebensowenig zutreffend sind zahlreiche andere, von Kunze angeführte Stellen. Selbst in dem Liede „Der Gesang", in welchem nicht weniger als sieben verschiedene Vögel genannt werden — u. a. der Fink, die Nachtigall, das Rotkehlchen, die Meise — hat es Löwe nicht gewagt, auch nur einen einzigen dieser Vögel durch seine eigene Stimme bez. durch ein kleines Motiv zu charakterisieren, was z. B. bei der Meise doch so leicht gewesen wäre. Im ganzen hat Löwe in seinen Kompositionen wohl nur drei Vögel musikalisch scharf gekennzeichnet und zwar den Kuckuck in dem gleichbenannten Liede:



den Pirol (Oriolus galbula *L.*) in der Humoreske „Ich und mein Gevatter":



und die Wachtel, u. a. in dem „Kleinen Haushalt":



Und nun müssen wir noch einmal der „Pastorale" gedenken. Als Beethoven nach Jahren das Rieseln und Plätschern des Schreiberbaches wieder gehört hat, soll er in Erinnerung an jene herrliche Schöpfung und an die Art und Zeit ihrer Entstehung zu seinem Begleiter gesagt haben: „Die Goldammern da oben, die Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert." Dem bekannten Musikschriftsteller

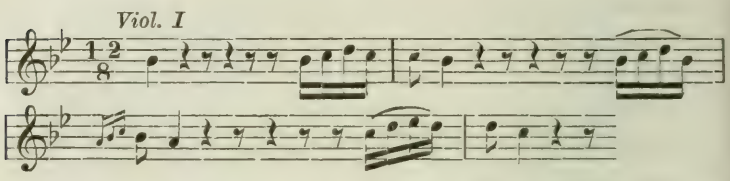
[1] Vergleiche hierzu, was wir oben S. 84 ff. über den Gesang der Nachtigall ausgeführt haben.

Aug. Göllerich, dessen Schrift über Beethoven[1] wir diese Notiz entnehmen, scheint freilich im Anschluß an diese Worte ein kleiner Irrtum widerfahren zu sein. Er fügt nämlich selbst hinzu: „Die Goldammern haben dabei in dem muntern g-dur-Aufstiege, der den Satz durchdringt, die bedeutendste Rolle unter den Vogelstimmen .... zugeteilt bekommen; mit den anderen, die im Vogelkonzert dieses Satzschlusses zusammenklingen, ‚sollte es nur Scherz sein', erklärte der Meister." Das letztere wollen wir gern glauben, nicht aber, was Göllerich von dem Goldammer (Emberiza citrinella *L.*) behauptet. Sein Gesang besteht bekanntlich in der Hauptsache aus einem einzigen, mehrmals kurz hintereinander angeschlagenem Ton, dem gewöhnlich noch ein etwas höherer oder niedrigerer, seltener zwei verschieden hohe Töne angehängt werden. Von einem Aufstiege ist also beim Goldammer nicht die Rede. Wir möchten der Meinung Ausdruck geben, daß, wenn überhaupt eine Stelle in der „Szene am Bach" an den Goldammer erinnert, dies jene Stelle ist, wo z. B. in den Violinen das b in Sechzehnteln sechsmal hintereinander ertönt, um dann in ein länger gehaltenes c̄ auszuklingen. Das trifft den Goldammergesang sogar vorzüglich, nur ist die natürliche Lage desselben wesentlich höher.

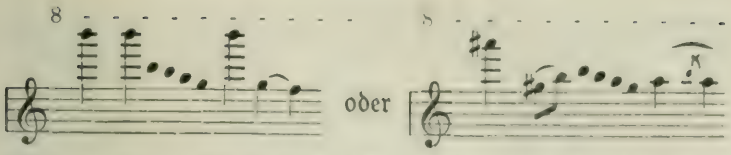
Da wir im übrigen Beethovens naturgeschichtliche Kenntnisse, besonders auf dem Gebiete der Vogelwelt, nicht zu hoch anschlagen dürfen, so haben wir noch nach anderen, von ihm verarbeiteten Vogelmotiven gesucht, deren eigentliche Urheber ihm dem Namen nach unbekannt gewesen sind, weshalb er sie nicht genannt hat. Wir fühlten uns um so mehr zu diesen Nachforschungen veranlaßt, als das Anfangsmotiv in der „Szene am Bach", das zunächst den ersten Violinen zugeteilt ist, ganz eigenartig heraustritt und ohne irgendwelche Verbindung in geringer Abänderung dreimal wiederholt wird.

[1] „Die Musik", herausgegeben von Rich. Strauß, 1. Band.

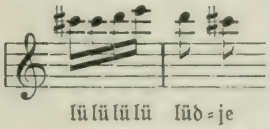
Immer wieder taucht dieses resigniert klagende Motiv auch in anderen Instrumenten, aber stets in freistehender Form auf, daß dadurch der ganze Satz geradezu ein besonderes Gepräge erhält. Wir geben nachstehend das Motiv aus den ersten drei Takten wieder:



Sehen wir nun von der Klarheit und Starrheit der Intervalle ab und beachten wir nur die Richtung ihrer Aufeinanderfolge und ihre verhältnismäßig enge Lage sowie den Rhythmus, so können wir nicht umhin, dieses Motiv mit befriedigender Sicherheit als dasjenige des Rotkehlchens zu erklären. Dieses Urteil gewinnt noch an Sicherheit, wenn wir uns das Motiv etwas schneller ausgeführt denken, als Beethoven vorschreibt: statt Andante molto mosso (♩. = 50) vielleicht moderato. Zwar beginnt das niedliche, scheinbar etwas melancholisch gestimmte Vögelchen seinen Gesang sehr häufig mit zwei sehr hohen, aber sehr dünnen Tönen (ungefähr zwischen $\overline{\overline{g}}$ und $\overline{\overline{c}}$), doch sind sie weniger schön — Dr. Perrot-München nennt sie hervorgewürgt, was wir übrigens unterschreiben; auch klingen sie recht unmusikalisch, so daß sie bei einer Verwertung des ganzen Motivs in unserer Musik unberücksichtigt bleiben müssen, ganz abgesehen davon, daß sie im Gesang des Vogels selbst oft fehlen oder leicht überhört werden. Was das in Rede stehende Rotkehlchenmotiv sonst noch betrifft, so lassen wir einen sicheren Zeugen reden, der uns der Aufgabe enthebt, zahlreiche eigene Beobachtungen anzuführen. Voigt verzeichnet das Hauptmotiv des Rotkehlchens in zweierlei voneinander wenig verschiedenen Formen, woraus man leicht die Grundform erkennt:



Wir finden hier die vier sich schnell folgenden Töne sowie die zwei, das Motiv abschließenden Töne, ferner die nahe gegenseitige Lage der Intervalle, ja sogar einen Vorschlag, der allerdings bei Beethoven vor der ersten längeren Note steht, doch hälts auch das Rotkehlchen manchmal so. Weiter fügen wir noch ein kleines Motiv eines Rotkehlchens an, das wir anfangs Mai 1906 im Prießnitzgrund bei Dresden belauschten. In seinem Gesang kam oft die kleine Strophe vor:



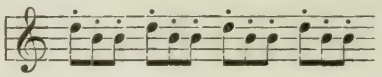
[1])

Man wird zugeben müssen, daß hiernach eine außerordentliche Ähnlichkeit zwischen dem Beethovenschen und dem eigentlichen Rotkehlchenmotiv vorliegt, das zudem in der Natur nach ähnlichen Pausen und in geringer Veränderung wiederholt wird, genau wie es Beethoven geschrieben hat. Sicherlich hat Beethoven, der ein so großer Freund der Natur war, das Rotkehlchen sehr häufig auf seinen Spaziergängen belauscht. Und — last not least — wie herrlich stimmt der ausdrucksvolle, süße, geradezu rührend sehnsuchtsvolle Gesang des lieblichen Sängers zu dem, was Beethoven selbst seiner „Pastorale" voransetzt: „Mehr Empfindung als Tongemälde!"

Anschließend hieran müssen wir nun noch auf eine Bemerkung Löwes in seinem oben, Seite 7 erwähnten, und von Runze veröffentlichten Aufsatz zu sprechen kommen. Löwe bemerkt dort, nachdem er der bekannten Vogelstimmen in der „Pastorale" gedacht hat: „Weniger bekannt in der musika-

[1] Die Intervalle waren freilich ziemlich unrein.

lischen Literatur scheint desselben Komponisten Nachahmung des „Schlossers" im ersten Satz dieser Symphonie zu sein.



in infinitum,

eines Vogels, der besonders an schwülen Sommertagen vor dem Gewitter unablässig seine Triole hören läßt, weshalb ihn auch die Landleute den Regenpfeifer nennen."

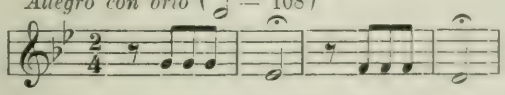
Abgesehen davon, daß der angegebene Rhythmus nicht im ersten, sondern im dritten, „Ländliches Fest" betitelten Satze häufig verwertet ist, dürfte Löwes Hinweis zu Recht bestehen bleiben, um so mehr, als der betreffende Rhythmus gegen Ende des „ländlichen Festes" immer stärker hervortritt, nach welchem bekanntlich der „Gewittersturm" losbricht. Das Motiv:

hat also tatsächlich eine Art prophetischer Bedeutung im Sinne einer Wettervorhersage. Es fragt sich nur, welchen Vogel haben wir da vor uns? Am wenigsten maßgebend, ja sogar irreführend ist das Wort „Regenpfeifer", weil nämlich die eigentlichen Regenpfeifer ganz andere Motive hören lassen als das erwähnte Beethovensche. Auch dürfte Beethoven kaum je einmal die nähere Bekanntschaft mit echten Regenpfeifern, die vornehmlich an den Küsten leben, gemacht haben. Daneben aber wird die Bezeichnung „Regenpfeifer" für verschiedene andere Vögel gebraucht, die mit den wirklichen Regenpfeifern nur das gemeinsam haben, daß sie vor Ausbruch eines Unwetters ihre Stimme stärker erklingen lassen als sonst. Voigt bemerkt z. B.[1], daß ihm einmal ein alter Förster einen Baumläufer, dessen Pfiff sich in keiner Weise mit obigem Motiv deckt, als „Regenpfeifer" bezeichnet habe. An anderen Orten nennt man den Wendehals „Regenpfeifer"; aber auch der Ruf dieses Vogels gleicht nicht im mindesten dem Beethovenschen

[1] l. c. S. 216.

Motiv. Es bleibt hiernach nur übrig, uns an die volkstümliche Bezeichnung „Schlosser" zu halten, wenn wir den wahren Namen des in Betracht kommenden Vogels erfahren wollen. Sucht man in der Literatur nach einem Vogel „Schlosser", so findet man allerdings nur den Namen „Schlosserhahn" für die Haubenmeise[1]; doch weicht ihr Schlag, der sich leicht durch die Laute: zi zi gürrrrr wiedergeben läßt, von dem Beethovenschen Motiv ab. Dagegen bezeichnet man in der Lausitz und in dem angrenzenden Böhmen (vielleicht auch in weiteren Gebieten) als „Schlossermeise" die Kohlmeise (Parus major L.), und damit sind wir auf dem rechten Wege. Ihr Gesang deckt sich sowohl in bezug auf das Intervall als auch rücksichtlich des Rhythmus vollständig mit dem in Frage stehenden Motiv, so daß wir nicht in Zweifel darüber sein können, daß Beethoven bei der Aufnahme des oben angegebenen Motivs in die „Ländliche Festmusik" an die Kohlmeise gedacht hat[2].

Aber damit sind wir mit unseren Betrachtungen betreffs der Vogelmotive in Beethovenschen Schöpfungen noch nicht zu Ende. Es wird nämlich noch von dem kurzen, aber sehr scharf ausgeprägten Anfangsmotiv der 5. (C-moll)-Symphonie



behauptet, daß Beethoven es dem Goldammer abgelauscht habe[3]. Doch ist diese Behauptung nur zur Hälfte richtig, sofern das Beethovensche Thema in der Tat mit einem Vogelmotiv in Verbindung gebracht werden muß. Aber aus dem, was wir schon oben (Seite 193) betreffs des Goldammergesanges

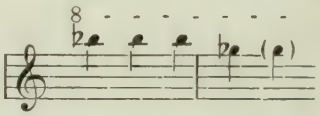
---

[1] Reichenow: „Die Kennzeichen der Vögel Deutschlands", S. 115.

[2] Allerdings haben wir nirgends etwas gelesen oder gehört, daß die Kohlmeise hier oder da als „Regenpfeifer" angesehen wird.

[3] Den Literaturnachweis können wir leider nicht erbringen; wir haben die betreffende Notiz gelesen, ohne uns die Quelle vermerkt zu haben.

gesagt haben, geht hervor, daß nicht dieser das Modell des in Rede stehenden Motivs gewesen sein kann, da er länger ist und sehr rasch, mehr klappernd erklingt. Vielmehr haben wir hier zwar das kurze Motiv eines Ammers, aber das des Gartenammers (Emberiza hortulana L.) vor uns, der dem Goldammer äußerlich sehr ähnlich sieht. Der Gartenammer beschränkt sich aber jenem gegenüber in seinem Gesange meist auf drei, selten auf vier höhere Töne, denen, wie Voigt richtig bemerkt, 1—3 tiefer liegende folgen, so daß unter Berücksichtigung der eigentlichen Lage das natürliche Gartenammermotiv sich leicht folgendermaßen darstellen läßt:



Dieses Motiv wird langsamer vorgetragen als das Goldammermotiv, was dem Tempo bei Beethoven entspricht. Selbst das Intervall stimmt genau überein: es ist hier wie dort eine große Terz; ebenso decken sich Rhythmus und Metrik. Und weiter: Der Gesang des Gartenammers erinnert zwar sehr an den des Gartenammers, klingt jedoch weicher, fast schwermütig. Wie schön steht hiermit im Einklang, daß Beethoven das Motiv als Moll, d. h. dem weichen Klanggeschlecht zugehörig, auffaßt und behandelt, während es doch an sich leicht auch als zu ges-dur gehörig betrachtet werden könnte! Denken wir uns ferner die beiden letzten Noten im Gartenammermotiv gebunden, so entsteht ein längerer Ton, der dem bei Beethoven entspricht. Und schließlich weisen wir noch darauf hin, daß der Gartenammer seine meist recht stereotyp vorgetragenen Strophen verbindungslos, durch Pausen getrennt nebeneinander stellt. Genau so liegen aber die Verhältnisse am Beginn der C-moll-Symphonie. Wo hier das Motiv rascher wiederholt wird, sind die einzelnen Wiederholungen auf verschiedene Instrumente verteilt; es ist als ob ein Gartenammer den anderen zur Antwort herausforderte, was in Wirklichkeit

oft der Fall ist. Erst nachdem sich in der C-moll-Symphonie die kleinen Vogelherzen ein wenig ausgesprochen haben, kommt in viel ergreifenderer Sprache das große Menschenherz zu Worte!

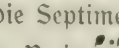
Ehe wir nun zur letzten Beziehung eines Beethovenschen Motivs zu Vogelstimmen übergehen, müssen wir eine kurze allgemeine Betrachtung einschalten. Man kann gegen die bisherigen Ergebnisse betreffs gewisser „Vogelmotive" unseres großen Meisters einen Einwand erheben, der sonderbarer Weise bisher in der Literatur noch nicht geltend gemacht worden ist — nämlich die Taubheit Beethovens. Er habe, so könnte man meinen, in der Zeit, da er z. B. „Die Pastorale" schrieb (1805—1808), die Vogelstimmen doch gar nicht mehr vernommen. Das ist richtig; aber wir wollen uns demgegenüber daran erinnern, daß Beethoven schon zu jener Zeit, wo er noch sehr gut hörte, in Heiligenstadt gewesen ist und dort mehrfach die herrlichste Zeit des Jahres verlebt hat. Hier hat er die Schönheiten und Reize des Lebens auf dem Lande in vollen Zügen genossen, und schon vor Sonnenaufgang ist er regelmäßig in die freie Natur hinausgewandert. Ihm, der „Gott in jedem Teil des Raumes fühlte", sind damals die Vögel sicherlich die beredtesten Zeugen göttlicher Größe gewesen, und ihre hundertfältigen Stimmen werden ihm oft genug die Nähe des Schöpfers gepredigt haben. Daß er daneben ihren Gesang nicht nur mit verständnisvollem Herzen, sondern auch mit den Ohren eines Künstlers in sich aufgenommen und bewahrt hat, dürfte selbstverständlich sein. Dazu kommt, daß nahezu sämtliche Überschriften in der „Pastorale" verraten, daß die Symphonie in erster Linie aus der Erinnerung an frühere, glücklichere Tage und Zeiten geschöpft ist.

So sehr wir hiernach den erwähnten und möglicherweise leicht geltend gemachten Einwurf gegen unsere Erörterungen und Behauptungen zurückweisen müssen, so sehr lassen wir ihn gelten betreffs einer anderen Meinung, die Karl Czerny ausgesprochen hat, daß nämlich Beethoven durch das Ge-

zwitscher der Spatzen in einem Garten auf das Thema seines Scherzos in der 9. Symphonie gekommen sei. Abgesehen davon, daß hier eine motivische Verwertung einer Vogelstimme von vornherein ausgeschlossen ist, da die Sperlinge alles andere als bestimmte Intervalle und charakteristische Rhythmen hören lassen, während doch gerade der Rhythmus im Scherzo eine wahre Orgie feiert, so wäre doch der Fall denkbar, daß das lebhafte Durcheinander der Sperlingsstimmen, wie man es zuweilen frühmorgens oder bei einem lebhaften Streite der Spatzen wahrnimmt, gleichsam den göttlichen Funken für das betreffende Thema entzündet hätte[1]. Aber auch das scheint uns wegen der zur Zeit der Komposition des zweiten Satzes, sicherlich nach 1816, zum vollständigen Ausbruch gekommenen Taubheit Beethovens ausgeschlossen zu sein. Eher glauben wir deshalb die andere Auffassung, daß — nachdem Beethoven lange Zeit im Finsteren gesessen hatte — von allen Seiten aufblitzende Lichter das Motiv, das gleichsam in Beethoven schlummerte, zum Leben erweckt haben.

Damit verlassen wir Beethoven und halten einmal bei anderen Meistern Umschau, ob sie nicht auch in voller Würdigung des Reizes, der Schönheit und des Ausdruckes gewisser Vogelmotive, dieses oder jenes Motiv in ihren Schöpfungen verwertet haben. Wir bleiben da zunächst noch bei den Symphonikern stehen. In seiner Schrift über Beethoven bemerkt Aug. Göllerich S. 69, daß Bruckner das Thema der Gesangsperiode des 1. Satzes seiner „Romantischen Symphonie" der Waldmeise abgelauscht habe. Obgleich uns an der Richtigkeit dieser Tatsache kaum Zweifel aufkamen, wandten wir uns doch mit einer Anfrage an Herrn Göllerich, worauf uns die gefällige Antwort wurde, daß Bruckner ihm die betreffende Tatsache selbst mitgeteilt und dabei immer gesungen habe: „zi zi bee". Hiernach steht fest, daß wir in dem in Rede stehenden Motiv, das anfangs folgende Gestalt hat:

[1] Ähnlich wie sich bei Rich. Strauß die schönen Linien eines Gebirges in ein musikalisches Thema geradezu unmittelbar umwandeln.

wenn auch nicht den Gesang der „Waldmeise" — denn eine solche kennt die Systematik nicht — wohl aber den der „Kohlmeise" wiedererkennen müssen. Das Thema wird von allen Instrumenten aufgenommen und kehrt überall in verschiedenen Gestalten wieder. Die Intervalle sind meist Sexte und kleine Terz; dann und wann bleibt der Ton derselbe, einmal vernimmt man auch die Septime. Rhythmisch bemerkt man ebenfalls Änderungen, z. B. in  Im zweiten Satze wird das Intervall sogar umgekehrt. Man sieht, daß Bruckner das kleine Kohlmeisenmotiv, das meist nur Terzumfang hat, ziemlich frei behandelt hat; doch ist es in solchen Grenzen und in so feiner Weise geschehen, daß man das Motiv überall leicht wieder heraushört.

Weiterhin wenden wir unsern Blick noch auf einen der lebenden Komponisten, der nicht nur Herz und Sinn, sondern auch offenes Ohr für den Klang und Sang in der Vogelwelt hat und der es zudem verstanden hat, an verschiedenen Stellen seiner Tonschöpfungen von den Vogelmotiven geeigneten Gebrauch zu machen. Es ist Schulz-Beuthen, der bekanntlich gerade auf dem Gebiete symphonischer Arbeit Hervorragendes geleistet hat. In seiner zweiten Symphonie, die er „Frühlingsfeier" betitelt hat, verwertet er im 3. Satze (Scherzo) ein längeres Vogelthema:

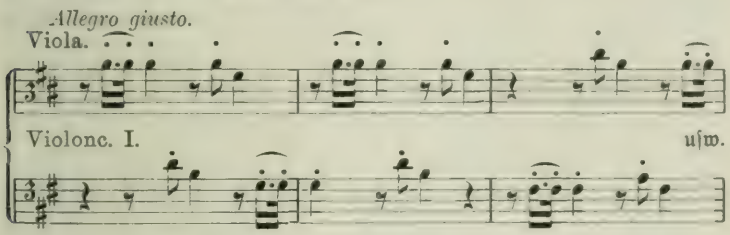
Der Komponist hat es so, wie es hier verzeichnet ist, oft in der Nähe von Zürich gehört, wo er krank darnieder lag. Infolge der letzten Tatsache ist ihm eine Angabe über den Vogel, dem er das Motiv verdankt, unmöglich. Doch ist solche wohl kaum nötig; bei dem ganzen Charakter des Motivs kann über den Vogelkomponisten kein Zweifel sein. Halten

wir uns vor Augen, was wir schon oben über den Gesang der Amsel gesagt haben, so kann nur sie als Erfinder des Themas in Betracht kommen. Der Deutlichkeit halber erinnern wir nochmals an die Triolenbewegung, an das Streben nach der Höhe, an den eigenartigen Abschluß des Themas, sowie an die Vorliebe der Amsel für ein plötzlich auftauchendes und dann gewöhnlich oft wiederholtes Thema. Bemerkt sei, daß der Komponist uns versichert hat, daß das Thema seinerzeit ganz rein in den Intervallen und bestimmt im Rhythmus erklungen ist, was als eine ganz außerordentliche Leistung der Amsel bezeichnet werden muß. Das Thema wird im Scherzo der angeführten Symphonie von allen Instrumenten aufgenommen und großartig durchgeführt. Aber auch sonst hat Schulz-Beuthen vielfach die Natur belauscht und ihre Stimmen in seinen Kompositionen wiedererklingen lassen, besonders da, wo es sich um Tonmalerei oder sagen wir besser um Naturmalerei handelt. Dies ist z. B. der Fall in der Oper „Die Verschollene" und im ersten Satz der „Alhambra-Sonate", wo die Vögel mit ihrem Gesang in die melancholische Stimmung einfallen, die den Wanderer erfüllt, als er sich mitten in einem Buchenhain der entschwundenen Pracht und des Zerfalls des wunderbaren Maurenschlosses erinnert. Auch in „Schön Ellen" vernehmen wir Vogelstimmen der Natur[1].

Und nun noch einige Worte zur Verwertung von Vogelstimmen auf einem Gebiete, auf dem man vielleicht am wenigsten nach solchen suchen wird, nämlich auf dem Gebiete der Kammermusik, insbesondere dort, wo sie nur Streichinstrumente umfaßt. Wir haben zwar bereits oben, Seite 176 ff.,

[1] Während der Korrektur erlangen wir Einblick in die Partitur der gewaltigen „Gloria"-Symphonie von J. L. Nicodé. In großartiger Weise kommen hier die Vögel zu Gehör, enthält doch der dritte Teil nach Nicodés eigener Angabe „das ‚Gloria' der großen Frühmesse im Walde", sowie die „Botschaft aus den Wipfeln". Wir erkennen deutlich die verschiedensten Waldvögel, Pirol, Grünspecht, Waldschwirrvogel usw. Leider können wir wegen Mangel an Raum und Zeit nicht näher darauf eingehen, hoffen aber, das Versäumte bei späterer Gelegenheit nachholen zu können.

darauf hingewiesen, wie schon Jakob Walter den Streichinstrumenten verschiedene Vogelstimmen anvertraut hat, so z. B. den Kuckucksruf, den Nachtigallenschlag usw. Aber auch spätere Komponisten haben sich bei ihrem Schaffen für Streichinstrumente der Vögel erinnert. Wir führen hier nur ein Beispiel an, und zwar das Quintett „L'uccelliera" (das Vogelhaus) für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle von Luigi Boccherini (1740?—1805). Das Quintett dürfte Ende des 18. Jahrhunderts komponiert worden sein. Es besteht aus zwei Sätzen; im ersten kommen nach kurzem, achttaktigem Adagio sofort die Vögel zu Gehör. Aber so sehr wir auch suchen, wir erkennen im „Vogelhaus" nur — die Wachtel und den Kuckuck! Beide Vogelstimmen sind durchweg der Bratsche und dem ersten Violoncell anvertraut, wie aus Nachstehendem ersichtlich ist:

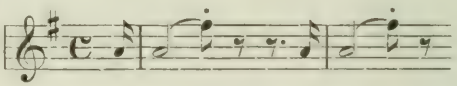


In den Violinen können wir keine bestimmten Vogelmotive wiederfinden. Allem Anscheine nach sind hier vom Komponisten die Vogelstimmen in ähnlicher Weise ganz frei gemalt worden wie in der schon genannten „Vogelpredigt" von Liszt und in andern ähnlichen Kompositionen.

Damit schließen wir die Reihe derjenigen Symphoniker, welche in ihren Werken der Stimmen der Vögel gedacht haben. Nach ein paar bereits erfolgten Hinweisen liegt sehr nahe zu vermuten, daß wir auf einem anderen Gebiete der Komposition in größerem Stile, nämlich auf dem der Oper, in der schon an sich der Keim zu einer gewissen Realistik und Plastik der Musik gelegen ist, erst recht einmal — besonders wenn es die Situation erheischt — eine Vogelstimme zu hören bekommen werden. Die Erfahrung bestätigt diese Vermutung. Wir

werden im folgenden mehrere sehr schöne Beispiele für die Verwertung von Vogelstimmen in der Opernmusik kennen lernen, von denen einige das Genialste darstellen, was überhaupt auf diesem Gebiete bisher geleistet worden ist.

Zunächst lenken wir unsere Blicke auf jenen Opernkomponisten, der zum ersten Male in herrlichster Weise die Romantik mit ihrem Zauber- und Hexenspuk in die Musik einführte: Karl Maria von Weber. Es wäre ja geradezu verwunderlich, wenn Weber, der einen seltenen Sinn und eine ebensolche Empfänglichkeit für die Erscheinungen der Natur besaß, dessen Musik so überaus warm und naturwahr erklingt, in der Wolfsschluchtszene seines „Freischütz" der höhlenbewohnenden Nachtvögel nicht gedacht hätte. Sie sind es ja gerade, die durch ihre teils schreienden oder kreischenden, teils jammernden Rufe das unheimlich Schauerliche einer nächtlichen Stimmung in erster Linie zu wecken und zu erhöhen vermögen. In der Tat hat Weber in der erwähnten Wolfsschluchtszene dem häufigsten Nachtvogel, dem Waldkauz (Syrnium aluco *L.*) eine bedeutungsvolle Rolle zugeteilt. Am Beginn der großartigen Tonmalerei stimmt der Geisterchor — immer auf demselben Ton a — den eigenartigen Ruf uhui, uhui an, während die sämtlichen Holzbläser mit Einschluß der Pikkoloflöten das Motiv



hören lassen, das um so wirkungsvoller ist, als es von dem tremolierend erklingenden verminderten Septimenakkord auf his getragen wird. Dazu leuchten auf der Bühne beim jedesmaligen Erklingen des Motivs die großen Augen einiger Nachtvögel gespenstisch auf. Daß die angeführten Klänge diejenigen des Waldkauzes sind, wird um so deutlicher, als die lautliche Beimischung seines Rufes meist wie huik gedeutet werden muß. Der Akzent liegt auf der ersten Silbe. Ebenso wird der Ton von einer tieferen Stufe zu einer höheren hinaufgezogen. In

Wirklichkeit beträgt die Entfernung beider ungefähr eine Quarte, während Weber eine große Sexte schreibt; auch verlängert er die erste Silbe nicht unwesentlich. Doch sind dies Freiheiten, die jedem Komponisten gestattet sind, in unserm Falle um so mehr, als sie die Sicherheit unseres Urteils in keiner Weise zu verringern vermögen.

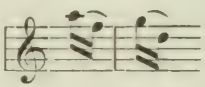
Und nun wollen wir zur glanzvollsten, geistreichsten Verwertung natürlicher Vogelstimmen übergehen, die wir überhaupt zu verzeichnen haben. Wir finden sie bei Richard Wagner, der im „Siegfried" mitten im „Waldesweben" die Waldvögel mit ihrem Gesang die Szene beleben und mit Siegfried plaudern läßt, bis schließlich einer von ihnen Siegfrieds Führer wird und ihn zum Brunhildenstein geleitet.

Wer die Partitur zur Hand nimmt, wird bemerken, daß die Waldvögelstimmen auf verschiedene Instrumente verteilt sind, was uns schon von vornherein vermuten läßt, daß wir es hier mit mehreren Waldvögeln zu tun haben[1]. Die Zahl derselben ergibt sich, wenn wir die verschiedenen Motive, aus denen die ganze Waldvogelmusik besteht, einer sorgfältigen Vergleichung unterwerfen. Wir brauchen nicht zu lange forschen, um herauszufinden, daß es sich in der Hauptsache um fünf verschiedene Motive handelt; sie sind so verschiedenartig in bezug auf Intervalle, Rhythmus usw., daß wir gleichzeitig den Schluß ziehen dürfen, daß sie fünf verschiedenen Vögeln entlehnt sind. Eine genaue Untersuchung bestätigt dies in glänzender Weise. Das erste Motiv (I)[2] erkennt man leicht als das des Goldammers (Emberiza citrinella *L.*), dessen Ruf ja überall in der Natur leicht vernehmbar ist. Wie fein schon betreffs dieses Motivs Wagner auf die Naturstimmen gelauscht hat, geht daraus hervor, daß er den letzten der gleich hohen Töne ein wenig aushalten läßt. Im natürlichen Gesang des Goldammers haben wir diese Tatsache mehrfach beobachtet;

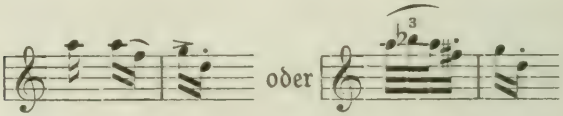
[1] Vergleiche im folgenden die Notenbeilage am Ende unserer Arbeit.

[2] Die eingeklammerten römischen Ziffern bedeuten die Nummer des Motivs in der Notenbeilage.

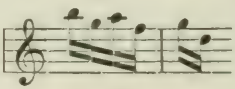
es ist, als wollte der Vogel für den letzten Ton noch etwas Atem schöpfen. Schwieriger scheint die sichere Deutung des Motivs II zu sein, zumal es eine Verwandtschaft mit dem Wagnerschen „Motiv der Lebenslust" zeigt, das sich wieder anlehnt an die Begleitfiguren jenes „harmonischen Liebeswebens im Leben der Natur". Wir fassen nun einmal die ersten fünf Sechzehntelnoten ins Auge; diese bringen uns sofort auf die rechte Fährte; sie zeigen uns, daß das zweite Motiv kein anderes als das des Pirols oder der Goldamsel (Oriolus galbula *L.*) sein kann; der Vogel ist von gelber und schwarzer Färbung und leichter zu hören als zu sehen, da er verhältnismäßig scheu ist. Er bewohnt lichtere Wälder, Parkanlagen usw. Ist der Vogel sehr erregt, so spinnt er sogar sein Motiv ein wenig weiter aus; ja, wir haben sogar mehrmals deutlich vernommen, wie er dem Ganzen einen kurzen höheren Ton voranstellte, der freilich bei Wagner eine kleine rhythmische Veränderung erfahren hat. Um einen Vergleich zu ermöglichen, geben wir im nachfolgenden ein paar Motive wieder, wie wir sie auf unseren Wanderungen vom Pirol vernommen haben. Die einfachste Form seines Rufes ist:



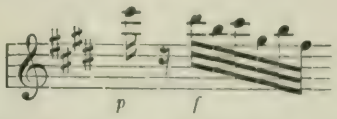
Oft nimmt dieser Ruf, besonders in sehr großen Liebeseifer, erweiterte Gestalt an, wie z. B.



Manchmal setzt sich die Bewegung der Töne fort:

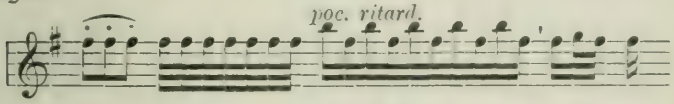


oder es wird gar die Form daraus:



Man wird leicht die große Ähnlichkeit zwischen diesem und Wagners zweiten Waldvogelmotiv erkennen.

Wir gehen hiernach zum Motiv III über, das im Orchester ebenfalls der Flöte zugeteilt ist. Man wird auf den ersten Blick zugeben, daß es eine sehr charakteristische und gut ausgeprägte Gestalt hat. Die Zahl der Vögel, die solche Weisen singen, ist nicht sehr groß, wodurch unsere Aufgabe sehr erleichtert wird. Nach genauen Vergleichen kann für uns kein Zweifel daran aufkommen, daß das lebende Vorbild des dritten Waldvogels die Baumlerche oder der Baumpieper (Anthus trivialis *L.*) ist, auf dessen Gesang das Wagnersche Motiv sehr gut paßt, vor allem betreffs der stakkato vorgetragenen Töne auf derselben Tonstufe, denen das mehrmals wiederholte Quartintervall folgt. Der Hauptunterschied zwischen Kunst und Natur besteht darin, daß dieses Intervall von dem Baumpieper sehr herübergezogen und ein klein wenig ritardando gesungen wird. So hörten wir z. B. auf dem „Weißen Hirsch" bei Dresden am Rande der „Heide" eine Baumlerche folgendermaßen singen[1]:



Die Schlußtöne des Wagnerschen Motivs entsprechen denjenigen Tönen, welche der Baumpieper beim Niedersetzen hören läßt, nachdem er sein Liedchen vorwiegend im Fluge vorgetragen hat.

Die natürliche Quelle für das nächste vierte Motiv (IV) ist am zweiten Teil desselben leicht erkenntlich. Hier täuschen

[1] Die verschiedenen Gruppen des fis wichen in ihrer genauen Tonhöhe etwas voneinander ab.

wir uns wohl nicht, wenn wir dieses Motiv, vor allem in Anbetracht der synkopisch behandelten Töne auf derselben Stufe, ferner auf Grund des crescendo dieses Teils, sowie in Rücksicht auf den eigenartigen Nachschlag als eine der ungezählten Strophen der Nachtigall (Erithacus luscinia *L.*) in Anspruch nehmen. Etwas unklar bleibt nur der erste Teil des Motivs; doch dürfte er wohl als ein von Wagner etwas freier gestaltetes Thema dem Nachtigallenmotiv zugefügt worden sein, zu welcher Annahme wir uns um so berechtigter fühlen, als besonders begabte Nachtigallen eine außerordentlich reiche Ausgestaltung ihres Gesangsrepertoires aufweisen. — Und nun kommen wir zum letzten Motiv, zu welchem sich wohl ohne weiteres die beiden Teile V und VI vereinigen lassen. Man sieht auf den ersten Blick, daß sie unbedingt ein und demselben Vogel zu eigen sein müssen, und dieser Vogel ist nach unserer Meinung die Schwarzamsel (Turdus merula *L.*). Zwar ist das Thema etwas frei gestaltet, doch kennen wir keinen anderen Vogel, der annähernd so großen Tonumfang besitzt; keiner plaudert in dieser eigenartigen Weise, keiner strebt gegen Ende der Motive gern wieder dermaßen nach der Höhe wie die Amsel, die betreffs der Intervalle mit Vorliebe terzverwandte Schritte ausführt und in der Rhythmik oft Triolen hören läßt. Selbst mit Bezug auf die Metrik hat Wagner großartig das Rechte getroffen; wenn er auch denselben Takt für das in Rede stehende Motiv beibehält, so sieht man doch an der verschiedenen Akzentuierung einander entsprechender Töne und an der etwas abweichenden Verteilung des Akzents auf die einzelnen Takte, wie Wagner den Wechsel der Metrik hat ausdrücken wollen[1]. Wir sind wegen der Deutung dieses letzten Motivs um so sicherer, als der Siegfried führende Waldvogel in Bayreuth als Amsel dargestellt ist.

Fassen wir das Ergebnis dieser Untersuchung zusammen, so sehen wir, daß Wagner im „Waldweben" den Goldammer,

[1] Man vergleiche besonders, was wir im ersten Teile unserer Arbeit über den Gesang der Amsel an verschiedenen Stellen gesagt haben.

den Pirol, den Baumpieper, die Nachtigall und die Amsel hat zu Gehör kommen lassen. Weitere Vögel, wie z. B. den Waldschwirrvogel (Phylloscopus sibilator *Bchst.*), glauben wir an verschiedenen Stellen des Waldwebens ebenfalls zu hören, doch sind die Tatsachen nicht beweisend genug, als daß wir näher darauf eingehen möchten. Interessant dürfte sein, daß Wagner, der bekanntlich ein sehr großer Tierfreund war, selbst erzählt, wie gern er auf den Gesang der „lieben Waldvögel" gelauscht hat, und daß die angeführten Vogelarten gerade diejenigen gewesen sind, deren Gesang Wagner in der von ihm ein paarmal aufgesuchten Sommerfrische Graupa bei Pillnitz sehr oft vernommen hat. Bewunderungswert aber ist und bleibt es, wie es Wagner kraft seines gewaltigen Genies gelungen ist, all die verschiedenen Motive zu einem herrlichen Ganzen, oder sagen wir mit Wagner selbst — zu einer „einzigen großen Waldesmelodie" zu vereinigen[1].

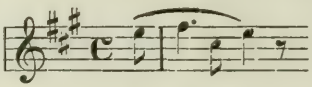
Nach diesen Erfolgen unserer Untersuchung lag es natürlich für uns sehr nahe, in Wagners Werken nach anderen Vogelmotiven zu forschen. Wer solch feines Ohr für Vogelstimmen und so innige Freude an der Natur gehabt hat wie Wagner, von dem war zu vermuten, daß er auch an anderen Stellen, die besondere Veranlassung dazu boten, der Gesänge der von ihm oft belauschten Vögel gedacht hat.

In der Tat wurde uns bei unseren weiteren Untersuchungen ein Gedanke zur Gewißheit, den wir schon vorher gehegt, wenn auch nicht ausgesprochen haben, der aber geradezu der Vater aller unserer Forschungen auf dem angedeuteten Gebiete gewesen ist.

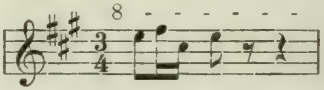
Es handelt sich um ein sehr scharf ausgeprägtes Vogelmotiv im „Lohengrin", das sicherlich kaum je für ein solches gehalten worden ist. Es ist das bekannte Motiv, das Lohengrin,

[1] Betreffs näherer Einzelheiten müssen wir auf die von uns in den „Bayreuther Blättern" (Jahrg. 1906, S. 137—158) veröffentlichte Abhandlung: „Die Waldvögelmotive in Wagners Siegfried" verweisen.

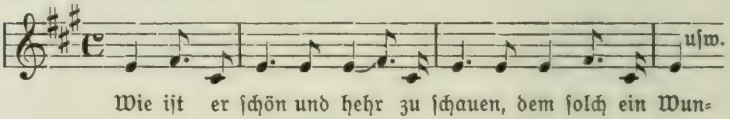
der Schwanenritter, beim Abschied von seinem geliebten Schwan anstimmt und das dann immer wiederkehrt:



Dieses Motiv stammt von niemand anders als — von der Zippe (Turdus musicus *L.*), die gerade diese Tonfolge sehr zu lieben scheint und häufig hören läßt, dabei — wie wir oft beobachtet haben — fast genau in derselben Lage, nur eine Oktave höher. Der Rhythmus und die Metrik sind allerdings gewöhnlich anders; die Zippe singt meist:



Was uns jedoch in unserer Annahme besonders bestärkt, ist folgendes: Vor allem wird das Motiv, wie schon erwähnt, bei Wagner häufiger wiederholt, als es an sich nahe liegt — an ein paar Stellen dreimal unmittelbar hintereinander, so z. B. dort, wo der Chor in die Rufe der Bewunderung des Ritters ausbricht: „Wie ist er schön".



Auch die Zippe wiederholt ihren Ruf in der Regel dreimal hintereinander ohne Unterbrechung! Dazu kommt, daß in der zuletzt angeführten Form die erste Note des Motivs genau wie bei der Zippe auf einen schweren Taktteil fällt. Ganz besonders bemerkenswert aber dünkt uns der Umstand, daß das Motiv dort einsetzt, wo Lohengrin in dem vom Schwan gezogenen Kahn ankommt und von seinem geliebten Schwan Abschied nimmt. Das Motiv deckt sich hier mit den Worten: „Mein lieber Schwan". Es hätte dieser Umstand Wagner leicht veranlassen können, ein echtes Schwanenmotiv zu verwerten. Da solche aber wenig bekannt sind und ausgeprägte

Motive von den Schwänen überhaupt nicht vernommen werden, so begnügte sich Wagner damit, ein möglichst ausgesprochenes Motiv eines anderen Vogels zu verwerten. Das angeführte Zippenmotiv zu wählen, lag aber um so näher, als es immer sehr klangvoll ertönt und Wagner die Zippen sicherlich sehr oft auf seinen Spaziergängen während der Sommeraufenthalte auf dem Lande belauscht hat[1].

Nach alledem aber glauben wir, daß wir trotz strengster Unbefangenheit unseres Urteils mit der Deutung des Schwanenrittermotivs als Zippenmotiv auf dem rechten Wege sind.

Und nun noch einige Worte zu den Vogelmotiven in den „Meistersingern", die im Winter des Jahres 1861/62 gedichtet sind, deren Komposition aber erst im Jahre 1867 vollendet worden ist. Bekanntlich hat Wagner im Text mehrfach der Vögel gedacht.

Wir erinnern an Walters Lied:

Was einst in langer Winternacht
das alte Buch mir kundgemacht,
das schallte laut in Waldespracht,
das hört ich hell erklingen:
im Wald, dort auf der Vogelweid',
da lernt ich auch das Singen,

worauf Beckmesser höhnisch fragt:

„Oho! von Fink und Meisen
lerntet ihr Meisterweisen?"

Ferner denken wir an Davids Aufzählung der zahlreichen Weisen der Meistersinger, darunter z. B. die Lerchenweis, die Nachtigallweis, die Stieglitzweis usw.

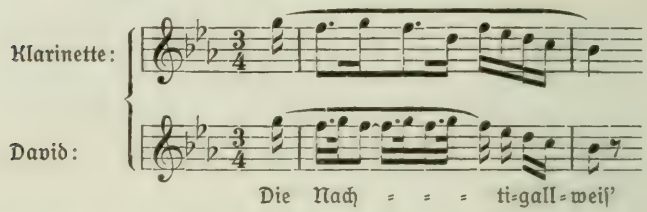
Was die musikalische Ausgestaltung derartiger Textstellen mit etwaigen Vogelstimmen anbetrifft, so finden wir hier wieder manches Überraschende.

In dem Liede Walters verzichtet Wagner in echt künstlerischer Weise auf ein „Zudeutlichwerden", er weist nur mit

[1] Z. B. in dem schon erwähnten Orte Graupa bei Pillnitz, wo Wagner 1846 einen längeren Urlaub verbrachte. Bemerken wollen wir hierzu, daß die Partitur zu „Lohengrin" Ende 1848 fertig war.

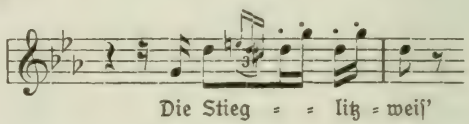
kurzen Trillern, welche die zweiten Violinen und die Bratschen ausführen, auf Vogelgesang und Vogelflug im allgemeinen hin. Wohl aber kann sich Wagner bei Aufzählung der verschiedenen Meistersingerweisen nicht versagen, die dabei in Betracht kommenden Vögel in kurzer, aber äußerst bezeichnender Weise musikalisch zu charakterisieren und dem Realismus in der Benennung der „Weisen" auch als Komponist gerecht zu werden.

Gedenken wir zunächst der Nachtigallenweis. Die musikalischen Begleitfiguren dazu sind:



Wie fein deutet hier Wagner den Schlag der Nachtigall durch den mehrmaligen Wechsel zwischen g und f an, wobei das g ganz vorschlagsartig erklingt[1].

Die nächste Vogelweise ist die „Stieglitzweis". David singt hier:[2]

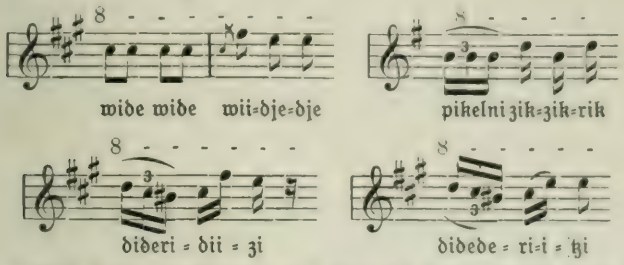


Diese „Weise" scheint uns musikalisch am besten getroffen zu sein, was uns um so erklärlicher ist, als der Stieglitz (Carduelis elegans *Steph.*) in der Tat über ausgeprägtere und bestimmtere Gesangsmotive verfügt, als z. B. die Nachtigall und die gleich zu erwähnende Lerche. Zudem läßt sich der Stieglitz den ganzen Tag über hören; er ist ein unermüdlicher

[1] Man vergleiche hiermit u. a. den Nachtigallenschlag bei Beethoven, wie wir ihn S. 180 wiedergegeben haben; auch hier finden wir hauptsächlich den Wechsel zweier benachbarter Töne f und g.

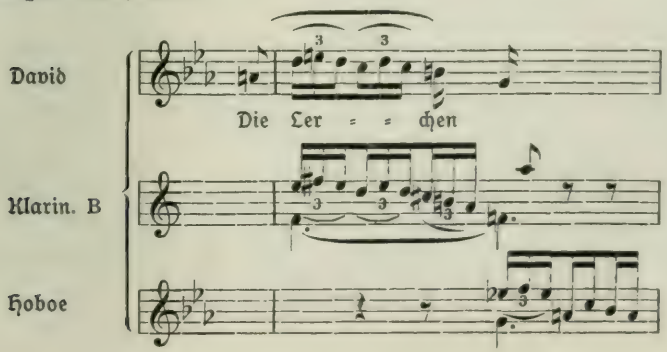
[2] Begleitet von der Hoboe.

Sänger, der besonders in Obstgärten zu Hause ist und sich durch sein buntes Gefieder auszeichnet. Um einen sicheren Vergleich zu ermöglichen, geben wir nachstehend ein paar wahre Stieglitzmotive wieder, die wir einmal kurz hintereinander erlauscht haben:



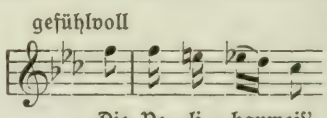
Die größte Rolle im Gesang des Stieglitz spielen, wie man sieht, die Triolen am Anfang der Motive und der darauf folgende Aufschlag. Es wird hiernach wohl niemand meinen wollen, die Wagnersche Begleitfigur zur Stieglitzweise sei eine rein zufällige.

Und nun die „Lerchenweise": Hier wird man schon von vornherein nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, daß Wagner eine, der Natur mehr oder weniger abgelauschte musikalische Illustration der Lerchenweise kaum angebracht haben wird, einmal weil ihm dazu nur die zwei Silben „Ler=chen" zur Verfügung standen, dann aber weil der eigentliche Lerchengesang überhaupt sehr schwer musikalisch darstellbar ist, am wenigsten mit nur einigen Tönen. Trotzdem scheint Wagner auch hier einen Versuch gemacht zu haben. Er hat „Lerchen" folgendermaßen komponiert:



Es ergibt sich aus dem Vorstehenden, daß die Lerche musikalisch nicht nur vom Sänger, sondern auch von Klarinette und Oboe gemalt wird, sofern beide Instrumente die Triolen des Gesangs begleiten und fortsetzen. Ob es aber Wagner dabei wirklich darauf angekommen ist, den Gesang bez. das Tirillieren der Lerche durch diese Töne zu kennzeichnen, oder ob er nur den flatternden Flug hat musikalisch darstellen wollen, müssen wir dahingestellt sein lassen, um so mehr als Wagner auch nach der künstlerischen Seite nichts ferner lag, als sich sklavisch zu binden.

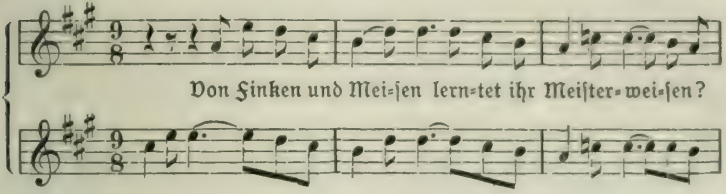
Die kurz nach der „Lerchenweis" aufgezählte „Pelikanweis" entbehrt aus leicht begreiflichen Gründen einer zutreffenden Charakteristik. Erstens nämlich bringt der Pelikan nur einen lauten und verhältnismäßig kurzen knurrenden oder besser gesagt knarrenden Ton hervor, bei welchem das lautliche Element überwiegt, und zweitens hat Wagner wohl kaum einen Pelikan gehört. Er schreibt deshalb ganz frei:



Durch die Vorschrift der Vortragsweise „gefühlvoll" gibt er der Stelle eine fein humoristische Färbung.

Auch sonst wird in den „Meistersingern" textlich noch an verschiedenen Orten der befiederten Sänger gedacht. Doch wollen wir — um das Gebiet der Sicherheit unseres Urteils nicht zu verlassen, nur noch einer Stelle gedenken. Wir meinen jene, wo Beckmesser Walter höhnisch die Frage vorwirft: „Oho! von Finken und Meisen lerntet ihr Meisterweisen?" In außerordentlich feiner Form hat hier Wagner nicht den Finken, um so deutlicher aber die Meise und zwar die schon mehrmals erwähnte Kohlmeise zu Gehör kommen lassen. Sie tritt hier auf mit der kleinen Terz ihres bekannten Frühlingsrufes, der allerdings nach aufwärts schlägt; doch hört man dies auch in der Natur sehr oft. Ohne näher

darauf einzugehen, verweisen wir auf die oben Seite 131 von uns angeführten Varianten des Kohlmeisenrufs, die jede weitere Erörterung überflüssig machen. Der Ruf erklingt bei Wagner zuerst vorausnehmend in den Violinen, fällt darauf mit dem Worte „Meisen" zusammen und kehrt unmittelbar darauf mit einer kurzen Verschiebung nach abwärts zum dritten Male wieder.



Wie fein Wagner den Meisenschlag beobachtet hat, geht daraus hervor, daß die beiden ersten Töne auch in Wirklichkeit sehr oft nicht gleiche Länge haben, sondern in der von Wagner geschriebenen Form einer Triole erklingen.

Damit schließen wir die sehr ausgiebige Besprechung von Vogelthemen in Wagners Werken, deren Ergebnisse sicherlich für viele höchst überraschend sind. — Es bleibt uns hiernach nicht mehr viel zu tun übrig.

Über die Verwertung eines anderen Waldvogelmotivs von seiten eines anderen Komponisten können wir leider nur mitteilen, was wir einem von H. Gura verfaßten Aufsatz in den Münchener Neuesten Nachrichten (5. Oktober 1907) entnehmen. Unsere Bemühungen, an geeigneter Stelle Näheres zu erfahren, sind erfolglos geblieben. Es handelt sich um den leider zu früh verstorbenen Komponisten H. Zumpe, der bekanntlich Wagner nicht nur äußerlich als Mitglied der sog. Nibelungenkanzlei in Bayreuth, sondern auch innerlich sehr nahe stand, besonders was den musikalischen Stil betrifft. Zumpe scheint wie Wagner ein feines und scharfes Ohr für die Stimmen der Natur bez. der Vögel gehabt zu haben. Auf seinen Wanderungen vernimmt er einmal im Walde den weithin schallenden Ruf des einsam lebenden Schwarzspechts (Dryocopus martius *L.*), und

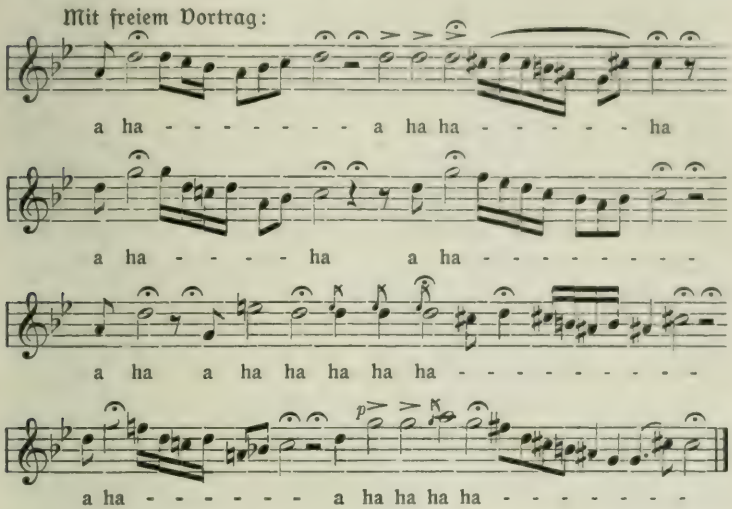
zwar denjenigen Ruf, den Voigt mit quikquikquikquik wiedergibt. Zumpe erkundigt sich nach dem Namen des Vogels und erfährt, daß er die „Totenkrähe" genannt wird, wahrscheinlich wegen der schwarzen Farbe des Gefieders und weil der Ruf verhältnismäßig selten, dann um so eindringlicher ertönt, wodurch der einsame Wanderer oft stark erschreckt wird. In anderen Gegenden heißt der Vogel übrigens auch Holzkrähe. Zumpe hat sich darauf den etwas chromatisch verlaufenden Ruf aufgezeichnet und, wie Gura angibt, dazu die Bemerkung gemacht: „Den Vogel bringe ich im dritten Aufzug bei der Todesahnung der Sawitri[1] an." Inwieweit und in welcher Form diese Absicht zur Tat geworden ist, konnten wir leider nicht feststellen und haben auch nichts darüber erfahren[2].

Schließlich wenden wir uns auf unserer Suche nach „Vogelmotiven" noch einem anderen Opernkomponisten, Karl Goldmarck zu, allerdings mit negativem Ergebnisse. Man hat behauptet, daß zu dem sehr langen Rufe der Astaroth im zweiten Akte der „Königin von Saba", der von der Sklavin angestimmt wird, um Assad herbeizulocken, eine Lerche in Karlsbad Modell gesungen habe. Abgesehen davon, daß von naturwissenschaftlichem Standpunkte aus diese Ansicht nicht unterschrieben werden kann, da der Gesang der Lerche ganz anders erklingt als der Astarothruf, teilt uns der Komponist auf eine diesbezügliche Anfrage selbst freundlichst mit, daß der Astarothruf überhaupt keine natürliche Grundlage habe, sondern einfach der intuitiven Nachempfindung der gegebenen Situation und Stimmung seinen Ursprung verdanke. Interessant bleibt trotzdem, daß gerade das — wenn auch in veränderter Form — oft wiederkehrende Hauptmotiv dieses Sehnsuchtsrufes der Astaroth sich rhythmisch und annähernd auch in bezug auf die Intervalle und deren Folge mit dem so ausdrucksvollen,

[1] In der gleichnamigen Oper.

[2] Über die Verwertung des Kuckucksrufes in der Oper „Hänsel und Gretel" von Humperdinck haben wir schon oben, S. 181, gesprochen.

schon oben besprochenem Rotkehlchengesang deckt, dem wir so gern ähnliche gemütliche Momente unterlegen. Zum Vergleich fügen wir den Astarothruf bei:



Damit sind wir in der Gegenwart und zugleich am Ende unserer Betrachtungen über den „Vogelgesang in der Kunst" angelangt. Wir überblicken die letzteren noch einmal kurz.

Wenn wir auch befürchten, daß sie nur einen Teil aller beachtenswerten Verarbeitungen von Vogelmotiven, oder sagen wir kurz — aller Vogelzitate in unserer Tonkunst umfassen, so ergeben sie doch, daß die Vogelstimmen schon seit langer Zeit in unserer Kunst eine gewisse, wenn auch noch recht bescheidene Rolle spielen. Volkskomponisten einerseits und die größten Meister der Töne anderseits haben es nicht verschmäht, hier und da der lieben Natursänger in Wald und Feld zu gedenken und ihre Stimmen gleichsam in „höhere Kreise" einzuführen.

Interessant dürfte sein festzustellen, in welcher Reihenfolge die Vögel in die menschliche Tonkunst Einlaß gefunden haben und unter welchen Gesichtspunkten dies geschehen ist.

Der erste Vogel, der in unserer musikalischen Literatur auftaucht, ist — wir möchten fast sagen selbstverständlicherweise — der Kuckuck. Das plötzliche Ertönen seiner Stimme in der Stille des weiten Waldes, nachdem er so viele Monate geschwiegen hat, das Zusammenfallen dieser ersten Rufe mit dem vollen Eintritt des Frühlings, wodurch der Kuckuck dem Menschen besonders nach der inneren Seite seiner Natur nahe tritt, die Kürze des Rufes und das einfache, leichtfaßliche Intervall, die oft ungezählte Male erfolgende Wiederholung des Rufes, die der menschlichem Sprache so verwandte lautliche Beimischung desselben, — alles das mußte bewirken, daß der Kuckucksruf sich allen Menschen einprägte, daß er bei ihnen geradezu in Fleisch und Blut überging und daß es nur des geringsten Anstoßes bedurfte, um den Ruf aus der Menschenbrust echoartig in Dichtung oder Musik oder in beiden zugleich wiedererklingen zu lassen, ohne daß es eines besonderen musikalischen Interesses am Vogelgesang bedurft hätte. So wird es uns klar, daß der Kuckucksruf bereits zu einer Zeit in unserer Musik auftritt, wo diese selbst noch in den Kinderschuhen steckte, und ebenso begreifen wir leicht, daß der Kuckucksruf vorwiegend in Kinderliedern eine große Rolle spielt.

Auffallend erscheint es demgegenüber, daß neben dem Kuckuck die Nachtigall verhältnismäßig frühzeitig in unserer Musik eine Heimstätte gewährt worden ist. Sicherlich ist hier ebenfalls das tiefere, mehr seelische Interesse der Menschen am Gesange und der Lebensweise der Nachtigall maßgebend gewesen. Der süße Klang der Stimme, das Ertönen des Gesanges vorwiegend in stiller Nacht während jener Stunden, welche die Liebe so gern für sich in Anspruch nimmt, dazu besonders jene Gesangsstrophe, deren einzelne Töne etwas gestoßen und lang hingezogen werden, daß die Menschen sie sehr wohl als Seufzer deuten konnten, dann wieder das helle Aufjubeln der Nachtigall — solche und ähnliche Momente mußten den Menschen ergreifen und ihm die Nachtigall näher bringen. Dazu kam, daß sich hier und da ein rein sachliches, oder sagen wir — ein musika-

lisches Interesse an dem Gesang der Vögel geltend machte. Dieses äußerte sich darin, daß man die Motive der Vögel in die menschliche Kunst aufnahm, um sie hier thematisch zu verwerten. So verarbeitet schon Janequin 1529 (?) die Motive bez. Tonketten der von ihm berücksichtigten Vögel durch alle vier Stimmen seiner Kompositionen. Wir sind damit in jener Zeit angelangt, in welcher die Tonsetzer die musikalische Führung übernommen hatten, die mit den Tönen ähnlich umgingen, wie der Spieler mit den Steinen eines Damenbrettes: der Kopf wußte mehr zu sagen als das Herz. Es entspricht der Nüchternheit derartiger kompositorischer Tätigkeit, daß man sich in jener Zeit bei der musikalischen Verarbeitung von Vogelstimmen hauptsächlich auf die beiden schon genannten, nahezu an den äußersten Enden einer schier unermeßlichen Kette stehenden Vogelstimmen — nämlich des Kuckucks einerseits und der Nachtigall anderseits — beschränkte. Noch im Jahre 1694 schreibt Walter Übungsstücke für Violine unter Verwertung des Kuckucksrufes und des Nachtigallenschlages. Während Janequin diesen Vögeln wahrscheinlich nur die Zippe — allerdings unter falschem Namen — hinzufügt, ergänzt Walter die kleine Liste durch die Hühner, deren Motive er ebenfalls thematisch verarbeitet. Sicherlich hat ihn hierzu weniger der Wohlklang des Hühnergeschreis als der Umstand veranlaßt, daß die Hennen selbst kleine Variationen ihres gackernden Rufes hören lassen. Vielleicht hat auch der Umstand eine kleine Veranlassung zur Bearbeitung der Stimmen der Hühner gegeben, daß diese stets in unmittelbarer Nähe der Menschen leben und ihre Töne sich infolgedessen den Menschen am ehesten und stärksten aufdrängen. Besonders aber sei betont, daß vor allem der Kuckucksruf lange Zeit ein sehr beliebtes Thema für komponierende Musiker bildete. So finden wir ihn z. B. in einem „Kuckucks-Minuett" verarbeitet, welches die Sammlung von Flötenstücken enthält, die ums Jahr 1750 in London erschienen ist[1].

[1] Nach Tappert, l. c. S. 352.

Zu den vorwiegend inneren Motiven und den rein tonlichen Verhältnissen der Vogelstimmen, welche die Einführung der letzteren in die menschliche Tonkunst veranlaßten, kam im Laufe der Zeit ein neues Moment, das sich zwar schon von Anfang unserer Musik an hier und da einmal schüchtern hervorgewagt hatte, ohne daß es dabei zu einer wirklichen Entfaltung desselben gekommen wäre — es war die Tonmalerei, die sich zunächst an der Dichtung emporrankte, mochte diese im bescheidenen Kleide eines einfachen lyrischen Gedichts oder in dem ansehnlicheren einer Ballade oder gar — wie es später immer häufiger der Fall war — im glänzenden Prunkgewande einer Oper einherschreiten. Je mehr sich die Musik dem Inhalte der Dichtung anpaßte und ihm gerecht zu werden sich bemühte, — ohne dabei an Selbständigkeit einzubüßen — um so notwendiger war dann das Malen der der Dichtung zu grunde liegenden Stimmung, das Malen des Hintergrundes, vor dem das Ganze sich gleichsam abspielte. Daß dabei unter Umständen auch die Vogelstimmen zur Geltung kommen mußten, selbst wenn man auf eine allzu derbe Realistik verzichtete, ist zu natürlich, als daß es eigentlich besonders betont zu werden brauchte. Freilich war und ist in diesem Falle der Tonkünstler vielfach mehr oder weniger an diejenigen Vogelstimmen gebunden, deren die Dichtung gedenkt, und wir wollen hier die immerhin betrübliche Tatsache nicht unerwähnt lassen, die wir leider auch in unseren Tagen noch oft genug feststellen können, daß die Komponisten sich von der Naturtreue und Wahrheit ihrer musikalischen Malereien mehr als es zulässig ist, entfernen. Es kommt vielfach zur Vorspiegelung falscher Tatsachen. Wir verweisen auf die verschiedenen von uns festgestellten falschen Wiedergaben von Vogelstimmen; die Liste solcher Falsifikate ließe sich leicht vergrößern.

Neben der Aufgabe, Dichterworte durch Töne zu illustrieren, schuf sich die Tonmalerei ein völlig freies, von den Vorbildern und Fesseln der Dichtung unabhängiges Feld ihrer Tätigkeit. Sie schritt selbständig einher und erhobenen Hauptes

herrscht sie in dieser freien Gestalt auch heute noch im Reiche unserer Tonkunst. So mußte es kommen, daß besonders dort, wo den Komponisten vor allem ein Bild der großen herrlichen Gottesnatur, sei's eine Szene am Bache, oder das Erwachen des Frühlings oder ein ländliches Fest, oder sonst ein Moment aus dem Leben der Allnatur vorschwebte, Vogelstimmen zur Belebung und Ausschmückung des Tonbildes eingeflochten wurden, kommen sie doch, wie wir im ersten Teile unser Arbeit gezeigt haben, unserer Kunst oft schon so außerordentlich nahe. Indessen gingen die Komponisten auch hier wiederum sehr langsam vor. Die kleine Reihe der oben genannten Vögel erweiterte sich zunächst nur um einen Vogel, dessen Motiv in die menschliche Tonkunst aufgenommen wurde — es war die Wachtel. Ihr begegnen wir mannigfach bis in die Neuzeit, was um so begreiflicher ist, als ihr Ruf, den man in früheren Zeiten jedenfalls viel häufiger vernommen hat, als es leider heutzutage der Fall ist, sich den Menschen geradezu von selbst aufdrängte, zeichnet er sich doch im besonderen Maße durch die Einfachheit des Intervalles — es handelt sich bekanntlich nur um die Prime — sowie durch den Reiz des Rhythmus aus, während die Aufmerksamkeit der Dichter wohl vornehmlich durch die lautlichen Beimischungen auf den Wachtelschlag hingelenkt wurde, die so menschlich erklingen, daß sie zahlreiche Übertragungen — um nicht zu sagen Übersetzungen — erfahren haben, vom „Dic cur hic" der Römer bis zum „Pack di wag" der Deutschen. Bemerkenswert aber ist, daß die Komponisten sich selbst dort, wo sie von der Dichtung unabhängig waren, in ihren Tonmalereien auf die drei genannten Vögel: Kuckuck, Nachtigall und Wachtel beschränkten.

So finden wir z. B. in einer durch S. S. Bach abgeschriebenen Ouverture von J. Fuchs (Fux, 1660—1740), die H. Riemann unter den älteren Musikalien der Leipziger Thomasschule aufgefunden hat und die der „Feier des Frühlings gewidmet" ist, unter den Überschriften der einzelnen Folgesätze die folgenden: Pour le Rosignol (Nachtigall), pour le Coucou (Kuckuck)

und pour la Caille (Wachtel)[1]. Und unser großer Beethoven? Auch er begnügt sich dort, wo er seinen Zuhörern gegenüber einmal recht deutlich werden will, mit der Vorführung der genannten drei Vögel bez. mit der Wiedergabe ihrer Rufe.

Es erscheint uns diese vielleicht weise Beschränkung leicht erklärlich, einmal mit Rücksicht auf die auch in der Musik herrschende Tradition, dann aber auch besonders infolge des Umstandes, daß die erwähnten Vogelstimmen jedermann bekannt waren und von jedermann in der Musik wiedererkannt werden konnten. Sie drückten überdies die Absicht des Komponisten, der sie in seine Werke aufnahm, zur Genüge aus, so daß es der Hinzufügung weiterer Vogelstimmen nicht bedurfte.

Aber noch in der in Rede stehenden Zeit änderte sich das Bild. Als die menschliche Tonkunst neben der „Kunst" immermehr „Ausdruck" wurde, als die Freude an der Natur aufs neue in weitesten Kreisen des Volkes erwachte und ein lebhafteres Interesse an der Natur und ihren unendlichen Lebenserscheinungen zur Folge hatte, als ein wohlberechtigter Naturalismus seinen Einzug in die Künste hielt, da mußten auch die Vogelstimmen in der Kunst immermehr zur Geltung kommen. Und so sehen wir, daß schon Beethoven über das bis dahin übliche Maß der Verwertung von Vogelstimmen in der Musik hinausgeht. Wir haben bereits oben (Seite 194 und 196) dargetan, daß er in der „Pastorale" des Rotkehlchens und der Kohlmeise gedacht und ihre Stimmen hier tonmalerisch verwertet hat, während die glänzende Verwertung des Gartenammermotivs in der C-moll-Symphonie — das wollen wir ausdrücklich betonen — nicht auf tonmalerische Absichten Beethovens, sondern auf die rhythmische Eigenart und das

[1] H. Riemann: „Die französische Ouverture (Orchestersuite) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts", Musikal Wochenblatt XXX, Nr. 5. Wir hoffen, bei späterer Gelegenheit der betreffenden Darstellungen von Vogelstimmen eingehender gedenken zu können.

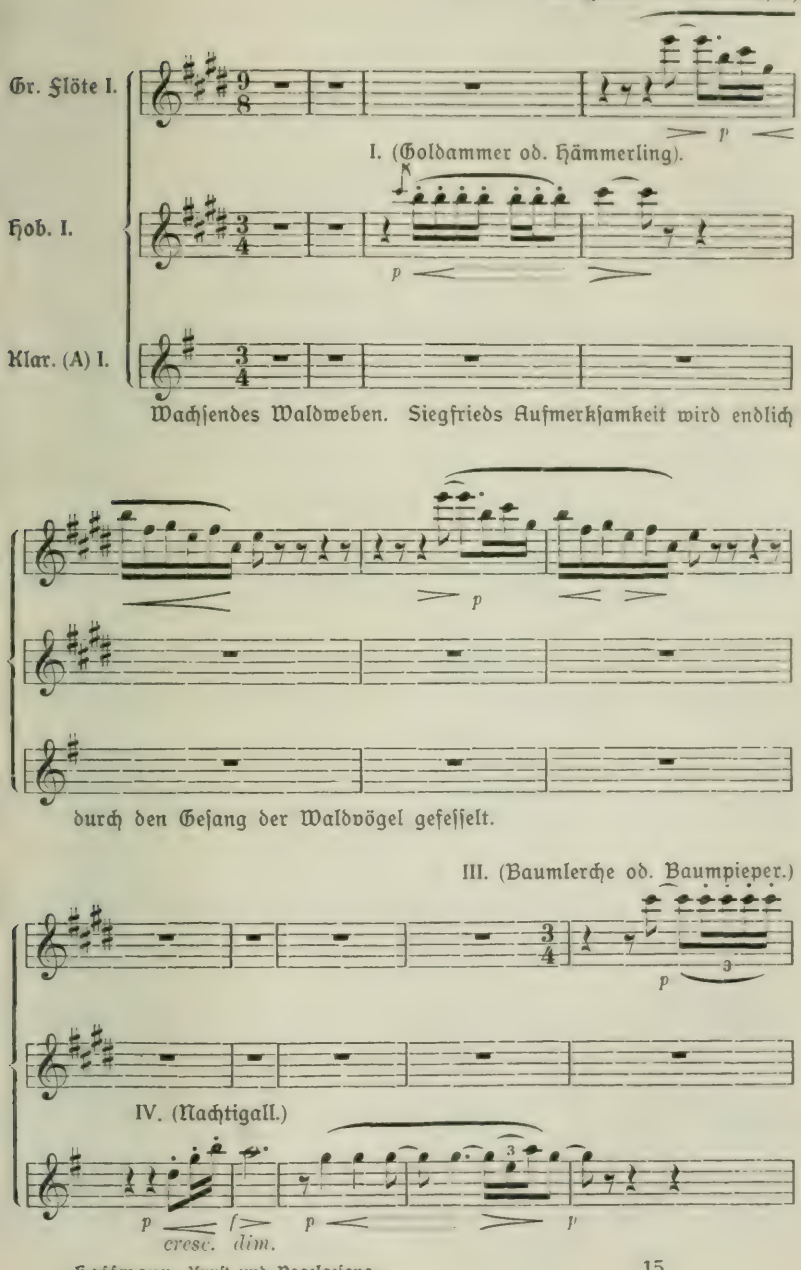
Intervall des betreffenden Motivs zurückgeführt werden muß, die beide eine thematische Verarbeitung desselben außerordentlich nahe legen. Und wie ist Beethoven die künstlerische, durchgeistigte und durchseelte Verarbeitung jenes einfachen, fast unscheinbaren Vogelmotivs gelungen; wie lauschen wir immer aufs neue bewundernd auf jene herrliche, großartige Schöpfung!

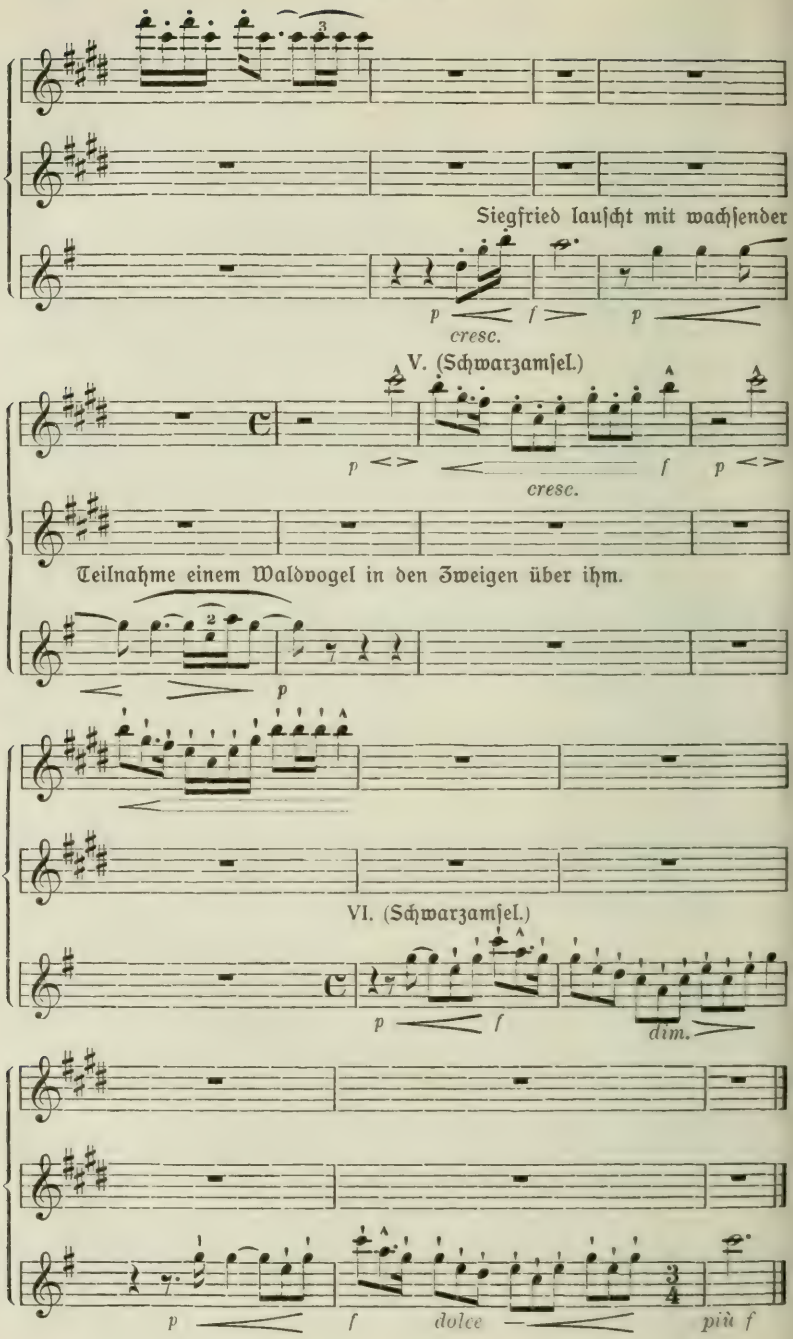
Welch hohe Stufe und was für wundervolle Erfolge man aber auf dem Gebiete der Tonmalerei und einer gesunden, dabei echt künstlerischen Realistik bereits erzielt hat, nun, das zeigt uns am deutlichsten und schönsten Wagners „Waldweben" mit seinem Vogelgesang. Eine andere Frage ist freilich, ob sich unsere modernen Komponisten nicht in noch größerer Zahl und in weiterem Umfange der fröhlichen kleinen Sänger da draußen hätten erinnern können? Wir meinen, daß wir diese Frage mit einem entschiedenen „Ja" beantworten müssen, um so mehr, als es einerseits zahllose entzückende Vogelmotive gibt, die zu einer thematischen Verarbeitung unbedingt herausfordern, und als anderseits die Programmusik zurzeit sowohl die Arbeitsstätten der Tonkünstler, als auch die Konzertsäle beherrscht. Die Farbenmalerei hat bekanntlich in den letzten Jahrzehnten ganz bedeutende Annäherungsversuche an die Natur unternommen; wohl ziehen die Maler mit Staffelei und Farben hinaus aus der engen Klause ins Freie und lauschen hier der Natur ihre tiefsten Geheimnisse ab; die Tonmaler jedoch — sie scheinen zum größten Teile das wunderbare unendlich vieltönige Singen und Klingen, das die ganze Natur erfüllt, kaum zu ahnen. Wer wollte leugnen, daß „Gewittersturm" und das „murmelnde Bächlein", sowie eine verhältnismäßig sehr kleine Zahl von Vogelstimmen bis in die neuere Zeit ganz allgemein die einzigen Töne der vieltausendstimmigen Natur waren, welche die Komponisten teils mit viel, teils mit wenig Geschick und Glück ernstlich wiederzumalen bez. thematisch zu verarbeiten sich mehrfach bemüht haben? — Freilich wollen wir gern zugeben, daß sich die Schwingen mancher Komponisten neuester

Zeit auf dem erwähnten Gebiete, wie wir ausführlich weiter oben dargelegt haben, schon in rühmenswerter Weise geregt haben und noch regen. Aber für viele Komponisten ist die Natur immer noch wie vor Hunderten von Jahren ein Buch mit sieben Siegeln und tausend Rätseln, denen sie ängstlich aus dem Wege gehen. Und doch steckt, wie Geibel so schön sagt, „Musik in Flut und Stein, in Feuer und Luft und allen Dingen!" Freilich fügt Geibel auch hinzu: „Willst du vernehmen ihr Klingen, mußt du selber ein Dichter sein."

Wir schließen deshalb den zweiten Teil unserer Arbeit „Kunst und Vogelgesang" in der Hoffnung, daß noch recht viele Komponisten sich der geradezu unendlichen Quellen erinnern mögen, die ihnen für ihr Schaffen die Allmutter Natur insbesondere in Gestalt des Vogelgesanges mit seinen so außerordentlich abwechselungsreichen Intervallen, Motiven, Rhythmen usw. darbietet. „Rückkehr zur Natur" in dem angedeuteten Sinne — das sei auch für unsere Komponisten das Leitwort. Möchten ihnen unsere Ausführungen — besonders diejenigen im ersten Teile — ein kleiner Führer sein!

Die „Waldvögel" in R. Wagners „Siegfried".




Siegfried lauſcht mit wachſender
p
cresc.
f
p
V. (Schwarzamſel.)
p
cresc.
f
p
Teilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm.
p
VI. (Schwarzamſel.)
p
f
dim.
p
f
dolce
più f

Namen- und Sachregiſter

Acanthis 5.
Accentor modularis 94.
Acrocephalus arundinaceus *L.* 47 f., 71 f., 81 (ſ. auch unter Droſſelrohrſänger).
— palustris *Bchst.* 35, 36, 45 f. (ſ. auch unter Sumpfrohrſänger).
— streperus *Vieill.* 35, 48 (ſ. auch unter Teichrohrſänger).
Adamaneſen 35.
Alauda 5.
— arborea *L.* 8.
— arvensis *L.* 109, 136.
Alcedo ispida *L.* 29.
Amſel 5, 14, 16, 17, 20, 21 Anm., 51, 56 f., 73, 82, 95, 97, 104 Anm., 111, 123, 125, 133, 153, 160, 165, 188, 203, 204.
Anthus 35.
— trivialis *L.* 92.
Asio otus *L.* 94.
Auſternfiſcher 17, 92.

Bachſtelzen 27, 107, 112.
Bakbakiri 7.
Baſtardnachtigall 16.
Baumläufer, kleiner 16, 17, 27.
—, großer 92.
Baumlerche 16 (ſ. auch unter Baumpieper).
Baumpieper 92, 94, 96, 110, 207.
Beethoven 59 Anm., 174, 185, 192 f., 196, 222.
Bekaſſine 12, 24 Anm.
Bergfink 35.
Bergpieper 16.
Bläßhuhn 17, 29.
Bocherini 203.
Botaurus stellaris *L.* 95.
Boubou 7.
Braun, Fritz 138, 148, 152.
Braunkehlchen 36.
Brehm 39.
Bruchweißkehlchen 110.
Buch 35.
Buchfink 9, 16, 24, 31, 33, 35, 92, 94, 97, 111.
Bücher 35, 99 f.
Buntſpecht 11.
—, kleiner 30.
Buteo vulgaris *Leach.* 92.

Calamodus phragmitis *Bchst.* 110.
Carduelis elegans *Steph.* 112, 212.
Caſtello, Dario 185.
Certhia familiaris *L.* 27, 67.
Charadrius apricarius *L.* 24 Anm.
— auratus *Bchst.* 109.
Ciconia alba *L.* 94 (ſ. auch unter Storch).
Cinclus aquaticus *L.* 103.
Coccothraustes vulgaris *Pall.* 29.
Coccyx 15.
Columba 11.
— palumbus *L.* 67.
Conrat 175.
Corvus 18.
Coturnix 5.
— communis *Bonn.* 67.
Cuculus canorus *L.* 30 (ſ. auch unter Kuckuck).
Cygnus 5, 92.
Czerny, Karl 199.

Darwin 10, 152.
Dendrocopus 11.
— minor *L.* 30.
Doppelſchnepfe 92.
Droſſel 18.
Droſſelrohrſänger 16, 47 f., 71 f., 81, 95, 97, 136.
Droſte-Hülshoff 14, 125.

Eichelhäher 36, 95.
Eisvogel 29.
Elſter 16, 190 Anm.
Emberiza citrinella *L.* 29 Anm., 32, 66, 77 (ſ. auch unter Goldammer).

Erithacus Luscinia *L.* 13, 84 f. (ſ. auch unter Nachtigall).
— rubeculus *L.* 33, 94, 194 (ſ. auch unter Rotkehlchen).
Eulen 153.

Falco vocifer *Daud.* 7.
— tinnunculus *L.* 30.
Feldlerche 109, 136 (ſ. auch unter Lerche).
Fitislaubſänger 5 Anm., 29 Anm., 31, 33, 66, 91, 129.
Flamingo (?) 5.
Flötenwürger 39.
Fornſete 175.
Fringilla coelebs *L.* 9, 24, 31, 33, 35 (ſ. auch unter Buchfink).
— montifringilla *L.* 35.
Fröſche 113.
Fuchs, J. (Fux) 221.
Fulica atra *L.* 29.

Galerita (Alauda) arborea *L.* 33, 75.
— — cristata *L.* 33, 132.
Gallina 5 (ſ. auch unter Henne und Hühner).
Gallinago gallinago *L.* 12, 24 Anm.
— major *Gm.* 92.
Gallus 5, ſ. auch unter Hahn und Hühner.
Garrulus glandarius *L.* 36, 95.
Gartenammer 16, 198.
Garten(laub)ſänger = Gartenlaubvogel 31, 41 f., 68 f., 75, 80, 91, 126, 136, 158, 161, 166.
Geier 11.
Goethe 157.
Goldammer 29 Anm., 32, 66, 77, 91, 92, 192 f.
Goldhähnchen 5.
—, gelbköpfiges 28.
Goldmarck, K. 216.
Goldregenpfeifer 24 Anm., 109.
Grasmücke 18, 31, 65.
Groos 10, 39 Anm., 146 f.
Grünling, jung, 17.
Grünſpecht 16, 29 Anm. 31, 33, 66, 77, 91, 202 Anm.
Gura, H. 215.

Häckel 168.
Häcker 10, 109, 141, 153.
Haematopus ostrilegus *L.* 92.
Hänfling 16, 49 f., 123.
Hahn 5, 6, 28, 182.
Hantzſch 24.
Harting 7.
Haſſe 186.
Haubenlerche 33, 132.
v. Hausegger, Friedr. 117, 169.
Haushuhn 21, 24 Anm. 219.
Hausrotſchwänzchen 16.
Hausſperling 16 (ſ. auch unter Sperling).
Haydn 178, 184, 186.
Heckenbraunelle 94.
Heidelerche 8, 33, 75.
Henne 5, 6, 21, 182.
Heuſchreckenſänger 30, 75.
Heywood 178 Anm.
Hirn, H. 140.
Hirundinidae 31 (ſ. auch unter Schwalbe).
Hirundo 5 (ſ. auch unter Schwalbe).
Houzeau 21.
Humperdinck 181.
Hypolaïs philomela *L.* 36, 41 f., 68 f. (ſ. auch unter Gartenſänger).

Iynx torquilla *L.* 30 (ſ. auch unter Wendehals).
Janequin, Cl. 187, 219.

Kiebitz 17, 111.
Kircher, Ath. 4.
Kirſchkernbeißer 29.
Kleinſpecht 16.
Knecht 186.
Kohlmeiſe 16, 17, 30, 40, 68, 78, 91, 106, 131, 145, 197, 201, 214.
Krähe 16, 18, 119.
Krammetsvogel 35.
Kuckuck 5, 6, 16, 27, 28, 30, 39, 78, 95, 124, 145, 175 f., 188, 192, 203, 218, 221.
—, weiblicher 24 Anm.
Kullak, Th. 190.

Lanius bakbakiri *Sp.* 7.
— boubou *Gm.* 7.
Lescuyer 23.
Levaillant 7.
Lichtenberg 120.
Liſzt 173.
Locustella naevia *Bodd.* 30, 75.
Löwe, K. 7, 191, 195.
v. Lucanus, F. 23.

Mäuſebuſſard 92.
Matthieux, Johanna, 179, 190.
Meiſen 5, 94, 96, 102, 111, 192.
Meleagris gallopavo *L.* 11, 20.
Merula 5.
Micropus apus *L.* 14.
Miſteldroſſel 30, 50, 126.

Mitford 178 Anm.
Möbius 168.
Motacilla 27, 112 (ſ. auch unter Bachſtelze).
Mozart 59, 180.
„Müllerchen" 32, 75.

Nachtigall 4, 13, 16, 17, 18, 22, 84 f., 93, 95, 120, 143, 153 180, 185, 190, 191, 208, 212, 218, 221.
Naumann 7, 14, 17.
Nicodé, J. L. 202 Anm.
Nikolai 174.
Numenius phaeopus *L.* 24 Anm.

Oppel 40, 57, 58, 62 Anm., 135.
Oriolus galbula *L.* 9, 31 (ſ. auch unter Pirol.

Paolucci 7.
Papagei 190 Anm.
Parus major *L.* (ſ. auch unter Kohlmeiſe).
Pelikan 214.
Perrot 194.
Pfau 92.
Phaenicopterus 5.
Philloscopus rufus *Bchst.* 33.
— sibilator *Bchst.* 32, 209.
— trochilus *L.* 31.
Picus viridis *L.* 29, 31 (ſ. auch unter Grünſpecht).
Pirol 9, 31, 77, 91, 129, 192, 202 Anm., 206.
Plattmönch 23.
Pratincola rubetra *L.* 36.

Rabe 190 Anm.
Rauchſchwalbe 108.
Rebhuhn 45.
Regenbrachvogel 24 Anm.
Regenpfeifer 196.
Reger, M. 35.
Regulus 4.
— cristatus *Vieill.* 28.
Reichenow 140, 197 Anm.
Reinecke 59 Anm.
Rennié 24.
Riemann 57 Anm., 117 Anm., 175, 186 Anm., 187, 221.
Ringeltaube 17, 67, 92.
Rohweder 17.
Rohrdommel 16, 95.
Romanes 21 Anm.
Rotkehlchen 5, 17, 33, 94, 96, 194.
Rotſchenkel 24 Anm.
—, kleiner 125.
Rotſchwänzchen 124.
Rubecula 5.
Rubinſtein 185 Anm.
Runze 191.

Saint Saëns 184.
Sapper 38.
Saxicola oenanthe *L.* 104 Anm.
Schafe 113.
Schiller 166, 168.
Schleiereule 16.
Schubert, Fr. 184.
Schütz 39 Anm., 94 Anm.
Schwalbe 5, 31, 65, (108), 137.
Schwan 5, 92, 102, 210.
Schwarzdroſſel, ſ. Amſel.
Schwarzſpecht 16, 67, 215.
Singdroſſel, ſ. Zippe.
Sitta europaea *L.* 92.
Specht 107, 112.
Sperbereule (?) 5.
Sperling 159, 200.
Star 143, 159, 188.
Steinkauz 16.
Steinſchmätzer 104 Anm.
Stieglitz 112, 212.
Storch 11, 12, 94.
Storck 180.
Strauß, R. 35, 83 Anm.
Sumpfrohrſänger 35, 36, 45 f., 68, 81, 91, 136, 158.
Suſato, Tylman 187.
Sylvia 18.
— atricapilla *Vgb.* 23.
— curruca *L.* 32, 75.
Syrnium aluco *L.* 92, 204.

Tappert 40 Anm., 173, 185, 186' 219.
Tannenmeiſe 16, 130.
Tauben 11.
Teichhuhn, grünfüßiges 17.
Teichrohrſänger 35, 48, 72, 81, 97, 136.
Totanus calidris *L.* 125.
— littoreus *L.* 14.
— totanus *L.* 24 Anm.
Troglodytes parvulus *L.* 31, 75, 94 (ſ. auch unter Zaunkönig).
Truthahn 11, 17, 20.
Turdus 18.
— iliacus *L.* 50.
— merula *L.* 14, 20, 51 (ſ. auch unter Amſel).
— musicus *L.* 13, 35, 51 f. (ſ. auch unter Zippe).
— pilaris *L.* 35, 50.

Turdus viscivorus *L.* 30, 50 (s. auch unter Misteldrossel).
Turmfalke 30.
Turmschwalbe 14.

Uhu 16.
Ulula 5.
Upupa 5.
— epops *L.* 30.

Vocifer 7.
Voigt, A., 10, 39 Anm., 41, 49, 58, 60, 66, 67, 71, 105 Anm., 130, 194.

Wacholderdrossel 50.
Wachtel 5, 6, 16, 67, 91, 180, 184, 192, 203, 221.
Waldkauz (5) 92, 204.
Waldohreule 94.
Waldschwirrvogel 16, 32, 75, 91, 202 Anm., 209.
Wallace 10, 146.
Walter, Jakob 176, 182, 203, 219.
Wasserstar 103.
Weber, C. M. von 204.
Weidenlaubvogel 16, 29 Anm., 33, 77.
Weindrossel 50.
Wendehals 17, 30, 33, 66, 91, 95.
Wiedehopf 5, 16, 17, 30.
Wiesenpieper 16.
Wotjaken 35.
Wundt 116.

Zaungrasmücke 75, 95 (s. auch unter Müllerchen).
Zaunkönig 16, 31, 75, 94, 97, 103, 129.
Zippe 13, 23, 24, 35, 51 f., 75, 79, 91, 95, 127, 132 f., 160, 165.
Zumpe, H. 214.

Altenburg.
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

Aus Strzygowski: Die bildende Kunst.

Neue Bücher für Musikfreunde:

Grundriß der Musikwissenschaft von Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann in Leipzig.

Physikalische Musiklehre von Prof. Dr. H. Starke.

Mozart von Prof. Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten.

Beethoven von Prof. Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten.

Kunst- und Vogelgesang von Prof. Dr. B. Hoffmann.

usw. usw.

Verlag von Quelle & Meyer
:: in Leipzig ::

Grundriß der Musikwissenschaft

von

Dr. phil. et mus. Hugo Riemann

Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig

8°. 160 Seiten. Gebunden M. 1.—. In Originalleinenband M. 1.25

„Ein phänomenales Büchlein, auf 160 Seiten eine zusammenfassende, in bewunderungswürdiger Übersichtlichkeit aufgerollte Darstellung der gesamten Musikwissenschaft, eine Enzyklopädie von nie dagewesener Konzentration eines ungeheuren Stoff- und Ideengebietes! Der berühmte Leipziger Musikgelehrte ..... behandelt in dieser seiner erstaunlichen Arbeit den ganzen Kompler von Wissenschaften, die dienend oder selbständig in ihrem Zusammenschluß die moderne Musikwissenschaft bilden; .... Beiden, Musiker wie Musikfreund, kann Riemanns Grundriß der Musikwissenschaft als ein Buch von starkem Bildungswert nicht warm genug empfohlen werden."

F. Pf. Hamburger Nachrichten Nr. 50, 1908.

„Die kurzen Einführungen in die Akustik, Tonpsychologie und Tonphysiologie, Musikästhetik, Musiktheorie und Musikgeschichte genügen vollkommen, dem Laien, der aufmerksam und mit Nachdenken zu lesen versteht, ein klares Bild von der Musikwissenschaft zu geben. Riemann versteht es, wie kein anderer, in knappester Form ein anschauliches, allerdings nicht für oberflächliche Leser geeignetes Bild zu geben. Der Fachmann, der ja alle Erscheinungen des Leipziger Gelehrten kennt und ebenso auch alle seine Ansichten, findet in dem neuesten Büchelchen eine vortreffliche Nachschlagegelegenheit, deren wertvollste die Literaturangabe zu den oben angeführten Materien ist."

J. U. Internationale Literatur und Musikberichte Nr. 13 und 14, 15. Jahrgang.

„Für die neuen musikwissenschaftlichen Werke scheint die Abwendung von dem hochgelehrten Folianten und das erfolgreiche Streben nach Kürze und Klarheit kennzeichnend. Das Musterbeispiel bleibt Hugo Riemann, dessen „Grundriß der Musikwissenschaft" in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung" den Gipfel der Konzentration darstellt. Daß es durch und durch auf subjektiven Anschauungen aufgebaut ist, versteht sich bei Riemann von selbst.

Josef Schneider. Signale für die Musikalische Welt. Nr. 29. 66. Jahrg.

Aus dem Inhalt: Akustik. Tonphysiolgie (Tonpsychologie). Musikästhetik. Die musikalische Fachlehre (Musiktheorie). Theorie und Praxis, Lehrformen, Melodie und Rythmuslehre, Harmoniesysteme, Kontrapunkt. Formenlehre. Vortragslehre. Musikgeschichte: Älteste Kulturvölker und Naturvölker. Die altgriechische Musik. Der griechische und römische Kirchengesang. Troubadours. Minnesänger, Meistersinger. Die mehrstimmige Musik des Mittelalters. Der begleitende Vokalstil der Frührenaissance. Die Anfänge der Instrumentalmusik. Das Generalbaßzeitalter. Die neue Zeit.

Physikalische Musiklehre

Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang

Von **Prof. Dr. H. Starke**

240 Seiten. Geheftet Mark 3.80 — gebunden Mark 4.40

In dem vorliegenden Werkchen wird die naturwissenschaftliche Musiklehre, welche eine Vereinigung der rein physikalischen Akustik und der rein ästhetischen Musiktheorie bildet, einem allgemeineren Kreise zugänglich gemacht. Wert ist dabei darauf gelegt worden, die Demonstrationsmethoden eingehend zu schildern, was für den **Lehrer** von Interesse, aber auch für den **Lernenden** von Nutzen sein dürfte, weil er dadurch viele anschauliche Versuche kennen lernen wird, selbst wenn er nicht in der Lage ist, sie in natura zu sehen, auch weil er imstande sein wird, deren einfachere selbst anzustellen. Unterstützt wird der Verfasser dabei durch eine große Zahl von Abbildungen.

„So entspricht ein Werk wie das vorliegende, das eine Vereinigung der naturwissenschaftlichen wie ästhetischen Musiklehre einem allgemeineren Kreise zugängig macht, direkt einem Bedürfnis. Hier werden die Besprechungen auch komplizierterer akustischer Erscheinungen physikalischer Art allgemeinverständlich durchgeführt. Eine große Anzahl von Abbildungen beleben die Lektüre und erleichtern das Verständnis dieses auch äußerst gefälligen und empfehlenswerten Buches, das jedem Gebildeten und Musikfreund willkommen sein wird."

Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Nr. 19, IX. Jahrgang.

„Eine große Anzahl von Abbildungen beleben die Lektüre und erleichtern das Verständnis dieses auch äußerlich gefälligen und empfehlenswerten Buches, das jedem Gebildeten und Musikfreund willkommen sein wird.

Musica Sacra Nr. 7/1. Juli 08.

Inhaltsverzeichnis.

Abschnitt I. **Entstehung und wellenförmige Ausbreitung von Schwingungen.**

1. Schallempfindung. 2. Entstehung von Schwingungen. 3. Beispiele von Schwingungen fester, flüssiger und gasförmiger Körper. 4. Schwingungszahl, Schwingungsdauer. 5. Dämpfung. 6. Ausbreitung eines Bewegungsimpulses längs einem gespannten Seil. 7. Entstehung einer Wellenbewegung längs dem gespannten Seil. 8. Transversal- und Longitudinalwellen. 9. Wasserwellen.

10. Reflexion longitudinaler Wellen an festen und freien Enden. 11. Reflexion transversaler Wellen an festen und freien Enden. 12. Resonanz. 13. Schwingungszustand des Seils im Falle der Resonanz. 14. Stehende Schwingung, Grundschwingung, Oberschwingungen. 15. Das Seil hat ein festes und ein freies Ende. 16. Zwei freie Enden. 17. Einfache Demonstration des bisher Gesagten. 18. Stehende longitudinale Wellen, Fortpflanzungsgeschwindigkeit longitudinaler Wellen in Gasen. 19. Übereinanderlagerung mehrerer stehender Schwingungen. Grundschwingung verbunden mit Oberschwingungen. 20. Anderweitige Erregung der erzwungenen Schwingungen. Fouriersches Prinzip. 21. Prinzip der Koexistenz kleiner Bewegungen. 22. Interferenz fortschreitender Wellen gleicher Richtung und Periode. 23. Interferenz fortschreitender Wellen gleicher Richtung, aber verschiedener Periode. Schwebungen. 24. Zusammensetzung zweier senkrecht zueinander gerichteter Schwingungen. Figuren von Lissajous.

Abschnitt II. **Entstehung und wellenförmige Ausbreitung von Schallschwingungen.**

25. Verschiedenheit der Schallempfindungen. 26. Geschwindigkeit des Schalls in Luft. 27. Geschwindigkeit des Schalls in Flüssigkeiten. 28. Stimmgabel. 29. Tonhöhe. Grenzen der Hörbarkeit. 30. Tonstärke. 31. Wellenlänge. 32. Reflexion und Brechung des Schalls. 33. Empfindliche Flammen. 34. Akustische Resonanz. 35. Sichtbarmachung stehender Wellen in Resonanzröhren. Messung der Schallgeschwindigkeit in Gasen und festen Körpern sowie von Schwingungszahlen mit den Kundtschen Staubfiguren. 36. Interferenz gleichlaufender Schallwellen. Quinckesches Rohr. Schwebungen. 37. Kombinationstöne. 38. Einfluß der Bewegung des Beobachters auf die Höhe eines Tons. Dopplersches Prinzip.

Abschnitt III. **Die musikalischen Töne und Intervalle. Tonleitern.**

39. Sirene von Seebeck und Cagniard de la Tour. 40. Monochord. 41. Musikalisches Intervall. Konsonanz. Dissonanz. 42. Die Intervalle behalten ihren Wert als Konsonanz oder Dissonanz für jede beliebige Höhe des Grundtons bei. 43. Absolute Schwingungszahlen der Töne. 44. Tonstufe. Rhythmus. 45. Die Entwickelung der Tonleitern. Chinesische, pythagoräische Tonleiter. Griechische Tongeschlechter. 46. Tonbezeichnung nach Hauptmann. 47. Die Akkorde. 48. Ableitung der Dur- und Mollskala nach Chladini. 49. Erweiterung der diatonischen Dur- und Molltonleiter. 50. Reduktion der Tonleiter. 51. Weitere Reduktion der Tonleiter auf zwölf Töne. Gleichschwebende Temperatur. Chromatische Tonleiter. 52. Die Bedeutung der temperierten und der reinen Skala für die Musik. Instrumente reiner Stimmung. 53. Namen und musikalische Bezeichnung der praktisch benutzten Tonleitern. 54. Erste Erklärungsversuche der einfachen Zahlenverhältnisse bei Konsonanzen.

Abschnitt IV. **Die Klangfarbe und die Obertöne. Theorie der tönenden Körper und der Musikinstrumente.**

55. Klangfarbe. — Die Saiteninstrumente. 56. Klangfarbe der Saitentöne. 57. Das Ohmsche Gesetz für die Wahrnehmung der Obertöne. 58. Experimentelle Anordnung zur Demonstration der Schwingungsfiguren schwingender Saiten. 59. Schwingungen der Monochordsaite. 60. Regel von Thomas Young über Obertöne schwingender Saiten. 61. Einfluß des Saitenmaterials. 62. Das Pianoforte. 63. Streichinstrumente. 64. Experimenteller Nachweis der Obertöne. 65. Die Helmholtzschen Resonatoren. 66. Berechnung der Höhe des Eigentons für einen Resonator. — Die Blasinstrumente. 67. Orgelpfeifen. Flöte. Zungenpfeifen. Chemische Harmonika. 68. Die musikalische Wirkung der harmonischen Obertöne auf die Klangfarbe der Orgelpfeifen. 69. Instrumente mit Zungen und deren Klangfarbe. Klangfarbe der Sirene. Wellensirene. — Instrumente mit unharmonischen Obertönen. 70. Klänge mit unharmonischen Obertönen. Harmonische und unharmonische Obertöne von Stimmgabeln. Chladinische Klangfiguren. — Die menschliche Stimme und der Gesang. 71. Der menschliche Kehlkopf. 72. Entstehung und Klangfarbe der menschlichen Stimme. I. Der Atmungsapparat. II. Die Stimmbänder. III. Das Ansatzrohr. IV. Umfang der menschlichen Stimme. Register. Ansatz. 73. Die Klänge der Vokale nach v. Helmholtz. 74. Mängel der Vokaltheorie. Graßmannsche Theorie. 75. Der Phonograph. 76. Manometrische Flammen. 77. Gute Vokalisation durch bestimmten Einsatz des Tones bedingt. 78. Telephon. Mikrophon. 79. Das Ohr.

Abschnitt V. **Theorie der Konsonanz und Dissonanz.**

81. Zusammenwirken zweier einfacher Töne im menschlichen Ohr. 82. Physiologische Wirkung der Schwebungen. Konsonanz, Dissonanz. 83. Der physiologische Eindruck der Schwebungen hängt ab von ihrer Anzahl pro Sekunde und vom Intervall der sie erzeugenden Töne. 84. Erklärung des eben besprochenen Satzes durch die Struktur des Gehörorgans. 85. Schwebungen der Obertöne. 86. Erklärung der Konsonanz durch Fehlen von Schwebungen der Obertöne. 87. Schwebungen der Kombinationstöne. 88. Schwebungen in einem aus mehreren Partialtönen zusammengesetzten Klang. Wohlklang eines Tones mit harmonischen, Dissonanz eines solchen mit unharmonischen oder sehr hohen harmonischen Obertönen. 89. Wichtige Rolle der Obertöne für die musikalische Wirkung der Intervalle. Konsonanz und Dissonanz nicht gleichzeitiger Töne. Absolutes Tonbewußtsein. 90. Die Lagrange-Youngsche und die Helmholtzsche Erklärung der Kombinationstöne. 91. Unterbrechungstöne. Variationstöne. 92. R. Königs Stoßtöne. Untersuchungen von C. Stumpf. 93. Neuere Untersuchungen über die Kombinationstöne und über die Resonanztheorie des Hörens. 94. Theorie der Konsonanz und Dissonanz von C. Stumpf. Tonverschmelzung.

Beethoven. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. 151 S. Mit einem Porträt des Künstlers von Prof. v. Stuck. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Ein populär gehaltenes Buch über einen gewaltigen Stoff zu schreiben, ist nicht so leicht, wie vielleicht der Laie glaubt; um so mehr ist von der Pfordten zu beglückwünschen: es ist ihm gelungen, wirklich für Leser aus den verschiedensten Kreisen zu schreiben und dabei doch dem großen Stoff die Treue zu halten. Jeder Beethovenfreund, sowie jeder Freund der Kunst überhaupt kann seine helle Freude darüber haben.

Dr. Egon v. Komorzynski. Die Musik. 1. Aprilheft 1908.

„Einen Wegweiser zu Beethovens künstlerischer und menschlicher Größe möchten wir dieses köstliche kleine Werk nennen. Es ist von einem geschrieben, dem es ernst ist mit der Kunst und der es verstanden, Beethovens titanische Größe zu würdigen. Der Leser findet hier nicht nur eine treffliche Charakteristik dieser gewaltigen Persönlichkeit, sowie eine kurze Erzählung seines Lebens, sondern vor allem eine wertvolle Einführung in seine Werke."

Die Instrumentalmusik, Nr. 10, 8. Jahrg.

Mozart. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. Mit einem Porträt des Künstlers von Doris Stock. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Ganz ähnliche Aufgaben wie in dem Beethovenbuche hat sich der Verfasser hier gestellt. Neben einer kurzen Schilderung von Mozarts schicksalsreichem Leben findet der Leser hier eine Einführung in dessen größte Werke. Stets ist die Darstellung durchdrungen von dem Streben, Mozart nicht als Klassiker bewundern zu lehren, sondern ihn als Künstler und Mensch uns möglichst nahe zu bringen.

Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Akademische Antrittsvorlesung von Prof. Dr. Raoul Richter. 8°. 50 S. Geschmackvoll broschiert M. 1.—.

„Die knappe, oft nur andeutende Behandlung gerade der interessantesten und tiefsten Fragen erklärt sich aus der notwendigen Begrenzung . . . Um so mehr muß die Kunst und das weise Maßhalten anerkannt werden, die es dem Leser ermöglichen, die Fülle des Stoffes in seiner vielgegliederten Anordnung als schöne klare Einheit zu erfassen. Hinweisen möchte ich nur auf die Erörterung der Stellung Wagners zu Feuerbach und Schopenhauer und die lehrreiche Darlegung der eigentümlichen Verknüpfung, welche die durchaus entgegengesetzten Tendenzen dieser beiden Denker in Wagners Geist erfahren."

Dr. W. Olshausen. Beil. der Münch. Allg. Ztg. 1906.

„In dieser hervorragenden prachtvoll durchgearbeiteten gedankenüberreichen Antrittsrede behandelt Richter zwei richtige Wagner-Probleme: 1. Wie verhalten sich Künstler und Philosoph Wagner ‚zueinander'? und 2. Wie gestalten sich bei Wagner die Beziehungen von Kunst und Philosophie überhaupt?"

P. Friedrich. Die Gegenwart. 36. Jahrg. Nr. 12.

Kunst- und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom wissenschaftlichen Standpunkte beleuchtet von Prof. Dr. phil. Bernh. Hoffmann. 8°. 224 S. Geh. M. 3.80. In Originalleinenband M. 4.20

Auf Grund nahezu 25jähriger Beobachtungen und eingehendster Untersuchungen ist diese für den Menschen und Ästhetiker, Naturwissenschaftler und Naturfreund gleich bedeutsame, grundlegende Arbeit entstanden. Sie behandelt in einem ersten Teil die Kunst im Vogelgesang: Wie erzeugen die Vögel die Töne? Töne und Intervalle. Der Rhythmus in der Vogelmusik. Die Metrik der Vogelstimmen. Das Tempo der Vogelgesänge. Die Dynamik im Vogelgesange. Woher stammt der Rhythmus in der Vogelmusik? Ursachen für die verschiedenartige Ausgestaltung der Vogelstimmen und ihre Leistung. Vergleich der Vogelmusik mit der menschlichen Kunst. — Der zweite Teil verfolgt den Einfluß der Vogelmusik auf die menschliche Kunst vom Anfang des 13. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange von Dr. Alwin Voigt. 4. vermehrte und verbesserte Auflage. 312 S. In biegsamem Leinenband Mark 3.—

Das vorliegende Buch soll den Naturfreund vertraut machen mit den charakteristischen Weisen des Vogelgesanges. Es soll ihn befähigen, aus dem Gesange auf die gefiederten Sänger unserer Wälder und Fluren zu schließen, die teils hoch in den Lüften, in den Wipfeln der Bäume oder dem Dickicht und den Büschen ihr Lied erschallen lassen, ohne dem Lauscher zu Gesicht zu kommen. Der Verfasser hat sich auf die bisher übliche Darstellungsweise nur im Notfalle beschränkt. Um schnell nachfolgen zu können, findet der Leser zu Anfang des Buches eine Übersicht der verbreiteteren Vögel, geordnet nach der Zeit der Ankunft, am Schlusse aber eine 8 Seiten umfassende Tabelle zur Bestimmung unserer Waldvögel nach den Stimmen. Auf den systematischen Teil folgt ein Abschnitt „Ratschläge für Anfänger", dann ein „Führer zu ornithologischen Ausflügen" und zum Schluß ein alphabetisches „Sachregister".

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Neumann. 8°. 154 Seiten. Geh. Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Deshalb wird man eine so klar geschriebene kurze Zusammenfassung aller ästhetischen Bestrebungen unserer Zeit mit lebhafter Freude begrüßen müssen. Die gesamte einschlägige Literatur wird vom Verfasser beherrscht. Man merkt es seiner elegant geschriebenen Darstellung an, wie sie aus dem Vollen schöpft. Gerade für den, der in die behandelten Probleme tiefer eindringen will, wird Neumanns Werkchen ein unentbehrlicher Führer sein." Straßburger Post, 6. Dez. 1907.

„Es werden darin die Hauptprobleme der Ästethik und ihrer Methoden, nach denen sie behandelt werden, dargelegt. Jeder, der sich mit diesem Gegenstande befaßt, muß zu dem vorliegenden Buche greifen, denn eine Autorität wie Neumann kann nicht übergangen werden." Schauen und Schaffen, 2. Februarheft, Jahrgang XXXV.

Die bildende Kunst der Gegenwart. Von J. Strzygowski, ord. Prof. a. d. Universität Graz. 295 Seiten mit 68 Abbildungen. In Büttenumschlag. Geheftet M. 4.—. In Originalleinenband M. 4.80

„In seiner temperamentvollen, rasch und fest zupackenden Art hat Strzygowski eine Reihe von Erscheinungen herausgegriffen, an denen er charakteristische Züge der modernen Kunstbestrebungen klarlegen zu können glaubt. Berücksichtigt sind alle Zweige der bildenden Kunst: Architektur, Kunstgewerbe, Ornament, Bildhauerei, Griffelkunst, Malerei. Es geht ein frischer, stark persönlicher Zug durch das Buch, eine sympathische, begeisterungsfähige Wärme, trotzdem der Verfasser über die gegenwärtigen Kunstzustände keineswegs optimistisch denkt." Prof. Dr. Rich. Streiter (Beilage d. Allg. Ztg. Nr. 126, 1907).

„. . . . Nach so vielen Dithyramben und Pamphleten ist es wahrhaft erfrischend, ein Buch über die moderne Kunst zu lesen, das wesentlich vom Standpunkte des Historikers aus geschrieben ist. Strzygowski kennt und liebt diese Kunst, er glaubt unerschütterlich an ihre Zukunft, und er bewundert aufrichtig die Energie und Selbstverleugnung, mit der sie ihren Zielen nachstrebt. Aber er hat auch einen scharfen Blick für das Ungesunde und Verkehrte, das überall im modernen Schaffen hervortritt. . . ."

Prof. Semrau in Breslau.

Bestellzettel.

Bei . . . . . .

Buchhandlung in . . . . . .

bestelle ich hiermit aus dem Verlage von **Quelle & Meyer** in Leipzig fest — zur Ansicht

. . . . . **Hoffmann,** Kunst- und Vogelgesang.
Geh. M. 3.60; in Originalleinenband M. 4.—

. . . . . **Neumann,** Einführung in die Ästhetik der Gegenwart
Geh. M. 1.—; in Originalleinenband M. 1.25

. . . . . **v. d. Pfordten,** Beethoven.
Geh. M. 1.—; in Originalleinenband M. 1.25

. . . . . — Mozart.
Geh. M. 1.—; in Originalleinenband M. 1.25

. . . . . **Richter,** Kunst u. Philosophie bei Rich. Wagner.
Geschmackvoll broschiert M. 1.—

. . . . . **Riemann,** Grundriß der Musikwissenschaft.
Geh. M. 1.—; in Originalleinenband M. 1.25

. . . . . **Starke,** Physikalische Musiklehre.
Geh. M. 3.80; in Originalleinenband M. 4.40

. . . . . **Strzygowski,** Die bildende Kunst der Gegenwart.
Geh. (Büttenumschlag) M. 4.—; in Originalleinenband M. 4.80

. . . . . **Voigt,** Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen.
In biegsamem Leinenband M. 3.—

. . . . . .

Ort und Datum: Name:

Druck von C. G. Naumann, Leipzig.

MAR 1 7 1972

ML
63
H63

Hoffmann, Bernhard
Kunst und Vogelgesang

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 27 03 11 012 7